Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
(Organizador)

# Letras:
## Representações, Construções e Textualidades



Atena
Editora
Ano 2021

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
(Organizador)

# Letras:
## Representações, Construções e Textualidades



Atena
Editora
Ano 2021

**Editora Chefe**
Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
**Assistentes Editoriais**
Natalia Oliveira
Bruno Oliveira
Flávia Roberta Barão
**Bibliotecária**
Janaina Ramos
**Projeto Gráfico e Diagramação**
Natália Sandrini de Azevedo
Camila Alves de Cremo
Luiza Alves Batista
Maria Alice Pinheiro
**Imagens da Capa**
Shutterstock
**Edição de Arte**
Luiza Alves Batista
**Revisão**
Os Autores



Atena Editora
Ano 2021

Linguística, Letras e Artes

Atena Editora
Ano 2021

Linguística, Letras e Artes

Atena Editora
Ano 2021

Letras: representações, construções e textualidades


| | |
|---|---|
| **Bibliotecária:** | Janaina Ramos |
| **Diagramação:** | Camila Alves de Cremo |
| **Correção:** | Flávia Roberta Barão |
| **Edição de Arte:** | Luiza Alves Batista |
| **Revisão:** | Os Autores |
| **Organizador:** | Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos |

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

L649 Letras: representações, construções e textualidades / Organizador Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-5983-184-5
DOI 10.22533/at.ed.845210706

1. Letras. I. Vasconcelos, Adaylson Wagner Sousa de (Organizador). II. Título.

CDD 401

**Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166**

**Atena Editora**
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

Atena Editora
Ano 2021


Linguística, Letras e Artes

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa.

Linguística, Letras e Artes

Atena Editora
Ano 2021

# APRESENTAÇÃO

Em **LETRAS: REPRESENTAÇÕES, CONSTRUÇÕES E TEXTUALIDADES**, coletânea de vinte capítulos que une pesquisadores de diversas instituições, congregamos discussões e temáticas que circundam a grande área da Linguística, Letras e Artes e dos diálogos possíveis de serem realizados com as demais áreas do saber.

Temos, nesse volume, três grandes grupos de reflexões que explicitam essas interações. Neles estão debates que circundam estudos literários; estudos em adaptação e tradução; e outras temáticas.

Estudos literários traz análises sobre identidade cultural, memória, resistência, feminino, ecocrítica, cultura, regionalismo, história, poesia, prosa, turismo e literatura.

Em estudos em adaptação e tradução são verificadas contribuições que versam sobre literatura e teatro, além de mitologia andina.

Outras temáticas congrega estudos sobre arquitetura do espaço escolar e sociologia das ausências.

Assim sendo, convidamos todos os leitores para exercitar diálogos com os estudos aqui contemplados.

Tenham proveitosas leituras!

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

## SUMÁRIO

# CAPÍTULO 1

# IDENTIDADE CULTURAL EM TRÂNSITO: UM OLHAR A PARTIR DO CONTO "RÉPLICA" DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

*Data de aceite: 01/06/2021*
*Data de submissão: 05/03/2021*

**Maria do Socorro Souza Silva**
UERN
Umarizal - RN
http://lattes.cnpq.br/4121436841049869
https://orcid.org/0000-0002-6402-5712

**Maria Lidiana Costa**
UERN
Lucrécia - RN
http://lattes.cnpq.br/4607143171535478
https://orcid.org/0000-0001-8578-3021

**RESUMO:** Este trabalho objetiva apresentar uma leitura crítica do conto "Réplica", da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adiche. Nos propomos a analisar o texto com vistas para a questão da diáspora, destacando aspectos da identidade das personagens que nos permitem pensar o fenômeno da viagem como meio para a aculturação, para hibridização. Também procuramos pontuar aspectos dentro do conto que nos permitem pensar um sentido metafórico para o termo réplica, o qual aparece como título do texto, mas que também faz alusão a uma possibilidade de vida dupla, de aspecto de cópia, de imitação. Para ancorar nossas discussões convocamos Hall (2003) e (2008) com suas relevantes contribuições acerca da diáspora, das identidades culturais, Silva (2008) e seu pensamento sobre a identidade como produção social, dentre outros. Através das discussões postas percebemos que as personagens da narrativa passam por mudanças culturais, físicas e comportamentais que refletem na sua identidade. Notamos ainda que, por tratar-se de sujeitos em condição de diáspora, tendem a apresentar identidades que oscilam entre dois pólos, um voltado para sua cultura de origem, outro da nova cultura em que vivem, constituindo identidades que se localizam num *entre-lugar*, num espaço de negociação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Identidade cultural. Diáspora. Hibridização.

## CULTURAL IDENTITY IN TRANSIT: A VIEW FROM THE SHORT STORY "*RÉPLICA*" OF CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

**ABSTRACT:** This work aims to present a critical reading of the short story "*Réplica*", by the Nigerian author Chimamanda Ngozi Adichie. We proposed to analyze the text emphasizing the diaspora question and highlighting aspects of the characters' cultural identity that allow us to think about the phenomenon of travel as a means of acculturation and hybridization. We also tried to point out aspects within the short story that allow us to think about a metaphorical meaning for the term replica, which appears as text title, but which also alludes to a possibility of double life, of copy aspect, of imitation. To support our discussions, we are based on Hall (2003) and (2008) with their pertinent contributions about the diaspora, cultural identities, Silva (2008) and his thinking about identity as social production, among others. Through the discussions presented, we realized that the characters in the narrative undergo

cultural, physical and behavioral changes that reflect on their identity. We also realized that, for being characters in a condition of diaspora, they tend to have identities that oscillate between two poles, one focused on their culture of origin, and the another focused on the new culture in which they live, constituting identities that are located in an inter-place, in a negotiation space.
**KEYWORDS**: Cultural identity. Diaspora. Hybridization.

## INTRODUÇÃO

O conto Réplica faz parte do livro *No seu pescoço,* da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adiche, a obra é composta por doze contos, foi publicada em 2017 pela Companhia das Letras. Conta a história de uma mulher chamada Nkem, uma nigeriana que passou a morar nos Estados Unidos logo após a ascensão econômica do seu marido, Obiora. Segundo a narrativa isso é costume entre as famílias nigerianas, logo após o marido conseguir melhor *status* financeiro, leva a família para os EUA, passando o marido a viver em dois lares. Eles têm dois filhos, Okey e Adanna. Obiora costuma passar pouquíssimo tempo com a família, somente nas férias de Natal e em alguns meses do ano.

O desenrolar do conto inicia logo após Nkem receber uma ligação da sua amiga nigeriana Ijemamaka, ela revela para Nkem que Obiora está tendo um relacionamento amoroso com uma mulher mais jovem, acrescenta que esta suposta namorada do seu marido esteja morando na sua casa na Nigéria. A partir de tal revelação Nkem passa a repensar suas ações, suas escolhas, o modo como tem conduzido o casamento à distância, a ausência dos familiares, a falta da sua cultura, até mesmo o modo como arruma o cabelo é repensado pela protagonista.

Dentre os tantos assuntos abordados no enredo do conto, como por exemplo, a condição social da mulher, o casamento pela ótica do patriarcado, a relação entre o homem branco e o homem negro, os processos de aculturação, optamos por vislumbrar essas questões pela ótica do fenômeno da diáspora. Nessa perspectiva, objetivamos analisar o conto "Réplica", evidenciando como os personagens, sobretudo a Nkem, tem seus pensamentos e ações envoltos pela sua condição de desterrada, ou seja, por ela encontrar-se distante da sua terra natal, possa talvez transparecer isso em seu modo de vida.

Partindo deste objetivo procuramos estruturar este trabalho de modo que venha a contemplar aquilo que almejamos. Sendo assim, apresentamos inicialmente uma discussão sobre a significação por trás do título do texto. Elencamos as metáforas utilizadas no enredo que nos conduzem ao pensamento de um sentido figurado para o termo réplica. Posteriormente fazemos uma análise com vistas para a construção identitária de Nkem, partindo, sobretudo, das noções de diáspora e hibridização.

## RÉPLICA: PARA ALÉM DO SEU SENTIDO LITERAL

Neste espaço procuraremos tratar sobre a significação por trás do título do conto

"Réplica". Dentre os pontos que nos propomos a tratar aqui, mencionamos alguns que são pertinentes à nossa interpretação, como por exemplo, a representação do chefe de família encarregado de vender objetos (relíquias) em diversos países no mundo, levando para sua casa as réplicas de tais objetos; algumas atitudes das personagens que sugerem ideia de cópias; o tratamento que a personagem Nkem tem com seu cabelo, a forma de preparação dos alimentos, a casa da família, a duração do casamento e as ações dos empregados domésticos, esses são pontos norteadores nos ajudarão a compreender a significação acerca do título réplica. Nesse sentido nos indagamos: Seria apenas as réplicas dos objetos de arte ou seria réplica de uma vida que ficou para trás, na Nigéria?

Gostaríamos de iniciar relatando o espaço onde ocorre o desenrolar da narrativa, fazendo menção aos dois espaços em que a família reside, e que pertencem a duas culturas distintas. Conforme mostra a narrativa, a casa na Nigéria foi a primeira residência da família e os mesmos passaram a residir em uma nova morada nos Estados Unidos. Sabendo que o termo réplica refere-se a algo que é produzido a partir de outro, podemos sugerir que a residência da família nos EUA seria uma réplica daquele que ficou na Nigéria. Vejamos um trecho que nos mostra o espaço onde se passa a história e que alude a ideia de uma réplica da residência deixada na Nigéria:

> Obiora ficou na casa durante os primeiros meses, por isso os vizinhos só começaram a perguntar por ele mais tarde. Onde estava o marido dela? Tinha acontecido alguma coisa? Nkem disse que estava tudo bem. Ele vivia na Nigéria e também nos Estados Unidos; eles tinham duas casas. Ela viu a desconfiança nos olhos deles, percebeu que estavam pensando em outros casais com segundas casas em lugares como Flórida ou Montreal, mas eram casais que habitavam cada uma das casas ao mesmo tempo, juntos. (ADICHIE, 2017, p. 32)

A passagem mostra a adaptação da família de Nkem à cultura dos Estados Unidos, e que agora, residentes no solo americano, se misturam aos seus aspectos comportamentais, aos modos de agir, pensar e se relacionar oriundos de uma identidade nacional construída pela vivência na Nigéria. Podemos notar que nos relatos da convivência com seus respectivos vizinhos existia uma subordinação, um estranhamento por parte dos norte-americanos, é como eles impusessem às pessoas originárias de outros países seus modos de vida e considerando excêntrico o modo de vida dos imigrantes.

A partir dos questionamentos por parte dos vizinhos Nkem ficava omissa sobre a cultura de seu país, pois, aos olhos das pessoas, era estranho uma família residir em dois lugares distintos. Isso foi visto por Nkem de maneira singular e reflexiva. Corroborando com essa questão de subordinação e omissão de culturas, diz (HALL, 2002, p.30): "As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de "teto político" do Estado-nação", ou seja, a cultura dos Estados Unidos era sempre bem vista aos olhos de toda a nação, como se fosse superior às demais. Retornando ao título do conto, percebemos que a réplica não seria somente as

peças de decoração da casa, mas a própria estrutura familiar disfuncional, a vida dividida entre dois lugares, as duas culturas que permeiam a vida dos personagens.

Nos trechos da narrativa podemos perceber que o modo de vida da família de Nkem, por ter duas casas em territórios distantes, incomodava os vizinhos, gerando muitas dúvidas e questionamentos a respeito da Nigéria. Esse aspecto pode ser atrelado à significação por trás do título, ou seja, podemos presumir que o fato de Nkem sentir-se desconfortável pelas insinuações dos vizinhos, pode ser devido ao fato dela mesma não sentir firmeza na sua estrutura familiar, aspecto notado quando ela reflete sobre o casamento observando, apreciando os detalhes de algumas das réplicas que ornamentam a casa. Nkem estaria associando a vida conjugal e sua atual morada à uma réplica?

Outro ponto dentro do conto que nos sugere um sentido metafórico para o termo réplica é o fato de quando a empregada doméstica estar preparando os alimentos, Nkem sente muita falta dos sabores deixados na Nigéria. Vejamos um trecho em que ela menciona o inhame:

> Na Nigéria, ela teria usado inhame para fazer a sopa ji akwukwo, mas, ali, quase não se encontra inhame na loja de produtos africanos — inhame de verdade, não as batatas fibrosas que os supermercados americanos chamam de inhame. Uma réplica de inhame, pensa Nkem". (ADICHIE, 2017, p. 40)

Vejamos que até os alimentos que a personagem consome nos Estados Unidos são considerados, por ela, como uma réplica daqueles que consumia na Nigéria, aspecto notado quando sente nostalgia dos alimentos que consumia na Nigéria. Nesse sentido, podemos fazer um contraponto com o que diz Hall (2002) em sua obra *A identidade cultural na pós- modernidade,* especificamente no capítulo "Globalização" em que discute, de forma enfática, como nossas identidades são construídas, reconstruídas, deslocadas e fragmentadas a partir da cultura de cada lugar. O estudioso menciona que: "podemos pensar isso de uma outra forma: nos termos daquilo que Gilldens (1990) chama de separação entre espaço e lugar. "O lugar" é específico, concreto, conhecido, familiar e delimitado". Assim, mesmo que exista a confluência de outras culturas atreladas às práticas comportamentais da família de Nkem, os modos de agir relacionados ao lugar de origem ainda permanecem na personagem, fazendo com que venha a considerar a forma de alimentação, o comportamento dos empregados domésticos, os alimentos à uma réplica da sua vida na Nigéria.

Ainda na perspectiva de tratar da questão da metáfora por trás do termo réplica apresentamos a figura do pai, um progenitor ausente do lar, aspecto evidenciado pelo narrador através dos sentimentos dos filhos do casal. Vejamos mais um fragmento do conto que ilustra isso: "Na próxima semana, seus filhos mais uma vez dirão "papai" para uma pessoa de verdade, não uma voz no telefone; ela vai acordar de noite e ouvir alguém roncando a seu lado; vai haver outra toalha usada no banheiro". (ADICHIE, 2017, p. 33)

Chamamos atenção para quando o narrador emprega a expressão "pessoa de

verdade", sugerindo que o pai ao ausentar-se do lar por muito tempo, torna-se alguém surreal para os filhos, apenas uma voz do outro lado do telefone. Nesse sentido, a própria conjuntura paterna representada por Obiora pode ser interpretada como uma imagem de réplica, uma "imitação" de pai.

Mais um ponto dentro do conto que nos permite ver a réplica como algo além dos objetos de decoração da casa é o próprio casamento de Nkem e Obiora. O casamento não atende ao que a personagem feminina almeja. É um enlace matrimonial suprimido, como diz a própria Nkem em diálogo com esposo: "Nós podemos mesmo espremer um ano inteiro de casamento e dois meses de verão e três semanas de dezembro?", pergunta Nkem. "Podemos comprimir o casamento?". (ADICHIE, 2017, p. 48)

Notamos neste trecho do conto que a personagem Nkem tem uma imensa necessidade de estar ao lado de seu esposo, compartilhando todos os momentos com a família. No entanto, essa relação está sendo fragmentada, devido ao pouco contato físico e o distanciamento. Porém, vemos no desenrolar da narrativa que alguns posicionamentos do progenitor e até mesmo dela impedem de viverem juntos, e que a distância está cada dia dissipando sua relação com a família.

## A DIÁSPORA E O *ENTRE-LUGAR* COMO ESPAÇOS DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA PERSONAGEM NKEM

De acordo com Stuart Hall (2013), em seu livro *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*, a diáspora é um movimento decorrente de vários motivos, tais como: "pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades - os legados do Império em toda parte - podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento - a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor" (HALL, 2013, p. 28). E na perspectiva do conto que nos propomos a estudar neste espaço, percebemos que a família de Nkem encontra-se nessa condição de vida diaspórica, pois como já foi mencionado aqui, ela e seus filhos vivem nos Estados Unidos, enquanto o marido vive, a maior parte do tempo, na Nigéria, local em que costuma trabalhar vendendo artefatos, antiguidades históricas. Dentre os tantos motivos citados Hall (2013) que podem motivar alguém a deslocar-se da sua terra de origem**,** podemos perceber que no conto "Réplica" o que ocasionou a ida para os Estados Unidos foi a busca por uma ascensão social, para manter um padrão de vida almejado pelo povo nigeriano, o que pode ser observado no trecho a seguir, momento em que Nkem conversa com outra mulher nigeriana que também vive nos EUA e o marido na Nigéria:

> Nossos homens gostam de nos manter aqui, dissera ela a Nkem. Eles vão para casa para trabalhar ou passar as férias, deixam a gente e as crianças com casas e carros enormes, nos arrumam empregadas da Nigéria para quem não temos que pagar esses salários absurdos dos americanos, e dizem que os negócios são melhores na Nigéria e tudo o mais. Mas sabe por que nunca se mudariam para cá, mesmo se os negócios fossem melhores aqui?

> Porque nos Estados Unidos não reconhecem os Grandes Homens. Ninguém fala “Doutor! Doutor!” Para eles aqui. Ninguém corre para espanar o assento antes de eles se sentarem. (ADICHIE, 2017, p. 36)

O fato da Nigéria ser um que sofre pela desigualdade social e pelo estereótipo de país subdesenvolvido permite que a narrativa venha nos proporcionar um olhar voltado para o deslocamento das pessoas para outros países à procura de boas escolas para seus filhos, de conforto, segurança, ou até mesmo para atender a desejos pessoais de ordem material, tais aspectos ressoam como uma espécie de denúncia em relação à visão que boa parte do mundo tem em relação aos países africanos.

É importante destacar no trecho mencionado o fato do homem nigeriano precisar reafirmar a sua grandeza diante dos homens americanos, mesmo tendo bom *status* financeiro, ainda é um nigeriano em busca de melhores condições de vida, por isso não é chamado de ‘doutor’. Em seu país ele possui um tipo de tratamento o qual deseja que refletisse na sua posição nos EUA.

Sabendo que a personagem Nkem e seus filhos vivem numa condição diaspórica, num espaço em que o modo de vida, a cultura, praticamente tudo diverge da sua terra natal, podemos nos questionar: Como tais fatores influenciam na identidade cultural destes sujeitos? Nessa perspectiva Hall (2013) também se questiona a respeito do povo caribenho, o qual ele se propõe a estudar no livro antes mencionado. Ele indaga:

> [...] o que a experiência da diáspora causa a nossos modelos de identidade cultural? Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora? Já que “a identidade cultural” carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice, como devemos “pensar” as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença, e disjuntura? (HALL, 2013, p. 28)

Nessa perspectiva nos perguntamos: Como identidade cultural, a diferença e o pertencimento de Nkem e seus filhos aparecem representados no conto? Notamos que ela vive numa espécie de duelo consigo mesma, tentando adequar-se à vivência nos Estados Unidos. Ela usa relaxante capilar, um produto que modificou a aparência do seu cabelo, tornando-o mais parecido com o das mulheres dos homens brancos. No momento em que descobre o suposto caso do marido com uma mulher de cabelo encaracolado, ela imediatamente muda de opinião com relação ao seu cabelo alisado pelo relaxante:

> Ela pega a tesoura, aquela que usa para cortar as fitas de cabelo de Adanna em laços mais definidos, e leva até a cabeça. Agarra tufos de cabelo e corta rente ao couro cabeludo, deixando os fios do comprimento de uma unha, longos o suficiente apenas para formar pequenos cachos com um texturizador. Nkem vê o cabelo flutuando, como tufos de algodão marrom caindo na pia branca. Ela corta mais. (ADICHIE, 2017, p. 35)

Este trecho é bastante oportuno para ilustrar o confronto existencial e identitário da personagem quando ela sente-se desconfortável com o cabelo e resolve cortá-lo, deixando os fios bem curtinhos, permitindo assim que seus cachos cresçam e as marcas das suas

raízes estejam em evidência.

Podemos perceber nesta decisão de Nkem uma forma de escapar da realidade em que estava, para em seguida regressar às suas origens, ao seu berço. Esse aspecto pode ser lido pela ótica de Hall (2002), na obra *A identidade cultural nas pós-modernidade,* na qual trata sobre uma possível crise de identidade. O autor destaca que: “Esse duplo deslocamento - descentração dos mesmos - constituem uma crise de identidade para o indivíduo”. Então podemos presumir que Nkem esteja vivenciando essa crise identitária à medida que oscila entre as duas culturas, a nigeriana e a estadunidense.

A mudança em Nkem, o resgate por uma identidade nacional ocultada pela vivência nos EUA reafirma-se no trecho que segue:

> Nkem sente então uma possessividade feroz, imaginando aquela menina enlaçada pelos braços de Obiora, na cama deles. Larga o telefone, diz a Amaechi que já volta e dirige até o Walgreens para comprar uma caixa de texturizador. No carro, acende a luz e olha a caixa, vendo a foto das mulheres com cachinhos bem curtos. (ADICHIE, 2017, p. 40)

O trecho revela-nos não somente uma mudança física na personagem, mas também em sua identidade. O fato dela conviver com pessoas de outra etnia contribui para assimilação de novas características físicas e culturais. Nessa perspectiva, Tomaz Tadeu da Silva em seu texto “A produção social da identidade e da diferença” ressalta que os movimentos diaspóricos tendem a provocar, nas identidades dos sujeitos, a hibridização. Ele menciona que:

> [...] Diásporas, como a dos negros africanos escravizados, por exemplo, ao colocar em contato diferentes culturas e ao favorecer processos de hibridização, sincretismo e crioulização cultural que, forçosamente, transformam, desestabilizam e deslocam as identidades originais. (SILVA, 2008, p. 88)

Em se tratando da identidade de Nkem, concebemos tratar-se de uma identidade híbrida, múltipla, heterogênea, pois a partir do momento em que entra em contato com uma nova cultura, ela agrega em si traços dessa cultura. É no movimento diaspórico, no deslocamento, no contato com uma cultura estrangeira que as identidades saem do campo fixado, para um espaço de negociação em que passam o coexistir caracteres distintos. Os sujeitos que vivenciam experiências assim, seja de forma forçada, como no caso da escravidão, seja por interesses pessoais, como é o caso da família representada no conto “Réplica”, em qualquer um dos casos, as identidades não serão mais as mesmas, serão identidades que transitam entre culturas distintas. No caso de Nkem, certamente, o fato de ter cortado a parte lisa do cabelo, de ter deixado de usar o relaxante capilar, passando a usar texturizador e de, possivelmente, retornar a sua terra natal, não apagará os traços da cultura américa que ela agregou à sua subjetividade, ou seja, ela não deixará de ser uma nigeriana que vive/viveu nos EUA, que aprendeu a cultura de lá, unindo-a a sua identidade nacional e pessoal. Do mesmo modo que o tempo de vivência nos EUA não apagou/ocultou,

por completo, os traços da sua cultura que coexistem na sua identidade, quando ela menos esperava veio à tona uma gama de sentimentos e busca pelas origens.

Ainda nesse pensamento, Silva (2008) destaca que são nestes espaços de deslocamentos, de movimentos fronteiriços que podemos perceber o caráter inconclusivo das identidades, sobretudo àquelas que são concebidas nos espaços de fronteiras. Silva (2008) enfatiza que: “Se o movimento entre fronteiras coloca em evidência a instabilidade da identidade, é nas próprias linhas de fronteira, nos limites, nos interstícios, que sua precariedade se torna mais visível. (SILVA, 2008, p. 89). Em se tratando do conto “Réplica” e da protagonista feminina, é nesta pequena fenda existente entre as suas vivências nos EUA e a sua cultura original, que a sua identidade vai se construindo, tornando-se um misto cultural, uma personalidade híbrida. Vejamos um trecho do conto que corrobora com o este pensamento:

> Nkem perguntou se a mulher pretendia voltar e ela se virara, olhos arregalados, como se Nkem tivesse acabado de traí-la. “Mas como eu posso voltar a morar na Nigéria? Quem passa tanto tempo aqui acaba mudando, não fica mais igual ao povo de lá. Como meus filhos vão se adaptar? ” E Nkem, apesar de não gostar das sobrancelhas depiladas demais da mulher, tinha entendido. (ADICHIE, 2017, p. 36)

Inquieta em saber o posicionamento de outra nigeriana, também residente nos EUA, a respeito do retorno à Nigéria, Nkem acaba percebendo que o regresso pode ser mais difícil do que a adaptação na atual morada. Como revela o excerto ‘Quem passa tanto tempo aqui acaba mudando, não fica mais igual ao povo de lá’, ou seja, o contato com novos povos, novas formas de viver, acabam modificando a identidade das pessoas, tornando-as indivíduos múltiplos, permitindo que saiam de uma condição identitária fixada, para uma móvel, sempre aberta a novas possibilidades. Então aquilo que poderia ser interpretado como prejudicial para os sujeitos, que seria a assimilação de uma cultura que não seja a sua de origem, pode acabar sendo benéfico, no sentido de que o sujeito estará em constante processo de reformulação identitária. E o fato de assimilar novas características culturais, não significa, necessariamente, que tenha esquecido ou ocultado a sua cultura de nascença, ela sempre estará ali, lado a lado com novas culturas acumuladas ao longo da existência.

Conforme estamos assinalando a identidade de Nkem transita entre dois mundos, a Nigéria, seu país de origem, e os EUA, sua atual morada. Ao longo da narrativa percebemos que a personagem sente-se dividida, ora quer atender ao modo de vida americano, se vestindo, educando seus filhos, apreciando a culinária. Ora volta-se para suas origens. Então para elaborar sua identidade Nkem precisa atender aos ditames destes dois mundos, sem valorizar um em detrimento do outro. Por esses motivos sugerimos que a identificação da personagem vai se construindo num espaço de negociação, aquele que o crítico Silviano Santiago (2000) denomina de *entre-lugar* para explicar o espaço reservado

à literatura latino-americana. Sobre a caracterização deste lugar diz o crítico:

> Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação a expressão - ali nesse lugar aparentemente vazio, seu tempo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2007, p. 26)

Na luta cultural entre colonizador e colonizado muitas vezes as identidades dos sujeitos que vivenciam estes duelos ou que participam de tais confrontos, acabam por refletir traços de ambos os partícipes. No caso da personagem Nkem, enquanto sujeito colonizado, acaba construindo para si uma identidade que oscila entre a cultura americana e a nigeriana.

Sobre o diálogo entre as duas culturas existente no conto, vejamos mais trecho:

> Às vezes, Nkem pensa em voltar para a Nigéria, mas nunca de maneira séria, concreta. Ela vai ao pilates duas vezes por semana com a vizinha; assa biscoitos para a escola dos filhos, e os seus são sempre os preferidos de todo mundo; espera que os bancos tenham caixas drive-ins. Os Estados Unidos a conquistaram, se enraizaram sob sua pele. (ADICHE, 2017, p. 36)

Nessa passagem do conto o narrador revela costumes americanos praticados por Nkem, a narração também se encarrega de detalhar o fato de que a cultura dos Estados Unidos está enraizada na personagem, ou seja, ao mostrar o modo facultativo da personagem realizar os costumes americanos, revela que aquilo já faz parte da sua própria cultura, tais hábitos já foram assimilados por ela, fazem parte da sua identidade.

Vejamos outro momento do conto que mostra a junção de características identitárias oriundas da vivência nos EUA, dessa vez nas crianças, os filhos de Nkem e Obiora:

> Obiora sempre se admirava com o que as crianças conseguiam fazer, com seus gostos e desgostos, mesmo que Nkem já houvesse lhe contado tudo por telefone. Quando Okey correu para ele com um dodói, ele deu um beijo no lugar e depois riu do costume americano de beijar feridas. Perguntou se a saliva ajuda a curá-las. Quando seus amigos visitavam ou ligavam, ele pedia que as crianças viessem cumprimentar o titio, mas primeiro provocava os amigos, dizendo: "Tomara que você entenda o inglês danado que eles falam; essas crianças são americanahs agora, ô! ". (ADICHIE, 2017, p. 46)

Os costumes americanos mais uma vez aparecem representados na narrativa, dessa vez é o marido de Nkem, Obiora, quem demonstra aceitação ao modo americano de consolar as crianças quando elas se machucam. Chamamos atenção para o quando o personagem diz que seus filhos 'são americanahs agora'. O fato das crianças estarem há tanto tempo nos EUA e de terem nascido lá permitiu que aprendessem o idioma, o que por sua vez, é motivo de orgulho para o pai que faz questão de evidenciar diante das visitas familiares.

Silva (2008) menciona que os movimentos migratórios, as viagens acabam afetando não só as identidades subordinadas (no caso do conto seriam os nigerianos), como

também hegemônicas, (os americanos), ou seja, ambas a identidades são culturalmente modificadas pelo contato entre povos distintos, pela hibridização. Sobre a questão da viagem como meio para tais acontecimentos, o autor destaca que: “[...] Embora menos traumática que a diáspora ou a migração forçada, a viagem obriga quem viaja a sentir-se “estrangeiro”, posicionando-o, ainda que temporariamente, como o “outro”. (SILVA, 2008, p. 88). Numa associação com as personagens do conto “Réplica”, à medida que vão fixando moradia nos EUA, vão tornando-se, cada vez mais, estrangeiras.

Um aspecto que corrobora ainda mais para ilustrar o processo de aculturação vivenciado pela família de Nkem é fato dela ter sido contemplada com *Green Card,* tal acontecimento aparece como motivo de comemoração na família:

> Uma bebidinha é uma tradição dela e de Amaechi há anos, desde que Nkem obteve seu green card. Naquele dia, ela abriu uma garrafa de champanhe para tomar com Amaechi depois que as crianças já estavam dormindo. “Aos Estados Unidos! ”, disse, enquanto Amaechi ria um pouco alto demais. Nkem não teria mais que pedir um visto para voltar aos Estados Unidos, não teria mais que aturar as perguntas arrogantes da embaixada americana. (ADICHE, 2017, p. 44)

O fato de Nkem ter recebido o *Green card* americano, ou seja, um visto americano permanente, enfatiza a ideia de firmamento nas terras estrangeiras, antes disso ela só mais uma mulher nigeriana por ali, depois disso ela passou a ser oficialmente uma cidadã americana. Em sua identidade cultural foram incorporados traços de uma nova cultura, então, ser considerada como membro deste grupo cultural é uma consequência das mudanças que foram feitas em sua subjetividade. Nessa mesma perspectiva de pensar as identidades como processos em construção e não como algo fixado, diz Stuart Hall na obra D*a diáspora: Identidades e mediações culturais:*

> As questões da identidade cultural na diáspora não podem ser “pensadas” dessa forma. Elas têm provado ser tão inquietantes e desconcertantes para o povo caribenho justamente porque, entre nós, a identidade e irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. (HALL, 2003, p. 30)

Nessa condição é que encontra-se a família de Nkem, suas identidades estão repletas de características oriundas de diferentes povos. Não podemos pensar as identidades destes sujeitos que encontram-se em condição de diáspora, que transitam por lugares distintos, como algo já construído. Precisamos concebê-las como identidades em processo, identidades híbridas. Nesse pensar diz Silva (2008): “Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato - seja de natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente”. (SILVA, 2008, p. 96).

Ressaltamos que mesmo vivendo de forma confortável, melhor do que vivia em sua terra natal, Nkem sente uma profunda necessidade de retornar para a Nigéria. Isso passou a ser mais evidenciado nela a partir do momento em que recebe a notícia de que

seu marido mantém um caso extraconjugal com outra nigeriana. A necessidade de retorno por parte da personagem pode ser notada nos trechos a seguir:

> Mas, Nkem sente falta de seu país, de suas amigas, da cadência do igbo, do iorubá e do inglês pidgin sendo falado ao seu redor. E quando a neve cobre o hidratante amarelo na rua, ela sente falta do sol de Lagos, que ofusca os olhos mesmo quando chove. Ás vezes, Nkem pensa em voltar para Nigéria, mas nunca de maneira séria e concreta. (ADICHE, 2017, p. 36)

Nkem tem inquietações e pensamentos a respeito de um possível retorno ao seu país de origem, pois está atenta a última notícia de seu esposo, da relação extraconjugal com uma nigeriana jovem. Vejamos o trecho em que Nkem cogita voltar à Nigéria: "Vamos voltar para lá quando acabar o ano escolar. Vamos voltar a morar em Lagos. Vamos voltar" Nkem fala devagar, para convencê-lo e para convencer a si mesma". (ADICHIE, 2017, p. 49)

A necessidade de retorno às origens demonstrada pela personagem nos fragmentos apresentados pode ser interpretada à luz de Hall (2002) quando menciona a respeito do elo umbilical, ou seja, que seria uma espécie de regresso ao mundo do qual saímos, o retorno às origens que permite não só o reacender da sua identidade cultural, como também a abertura para novas culturas. E um dos pontos decisórios de Nkem a respeito de seu retorno é quando vem as lembranças de quando ainda era jovem, de seus relacionamentos amorosos com homens casados, de suas conquistas amorosas e o relacionamento com seu parceiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do propósito deste estudo o qual esteve voltado para uma análise com vistas para a questão da diáspora, observando aspectos da identidade das personagens que nos permitiu pensar o fenômeno da viagem como meio para a aculturação, para hibridização, para a constituição identitária. Também analisamos o sentido metafórico do termo réplica, sobre esse ponto observamos que há uma significação nas entrelinhas do título. Percebemos que a réplica se estende para além do seu sentido literal, o qual aparece de forma mais explícita nos objetos decorativos que Obiora leva para casa. Notamos que a casa, espaço onde se passa o enredo; a figura do pai apresentada ao longo do conto; a configuração da vida conjugal entre Nkem e Obiora e até mesmo alguns alimentos consumidos pela família nos EUA nos permitiu interpretar que há um jogo metafórico, uma espécie de descoberta por parte de Nkem, que a partir da descoberta da possível traição do marido passa a repensar e tentar retomar o controle da sua vida e do seu casamento.

Quanto à questão da diáspora e da identidade da personagem Nkem foi possível perceber que sua identidade é originária de um espaço de fronteira, de um *entre-meio,* um *entre-lugar*. Por tratar-se de uma personagem que nasceu e cresceu na Nigéria e que depois de adulta mudou-se para os EUA, onde fixou moradia, constituiu família, então para

ela não seria possível optar por uma identidade fixa numa ou noutra nacionalidade, mas ao contrário disso, uma subjetivação que incorpora ambas as culturas, uma identidade híbrida, inquietante, desconcertante. Tais aspectos são reflexos do fenômeno diaspórico, pois é através das vicissitudes, das fendas deixadas pela hibridização que a personagem vai ao longo da narrativa elaborando uma identificação que não se restringe a uma ou outra localidade, mas unindo as duas, a da Nigéria com a dos EUA.

## REFERÊNCIAS


ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Réplica. In: **No seu pescoço**. ADICHE, Chimamanda Ngozi. Companhia das Letras: 2017.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da.; STUART, Hall; WOODWARD, Kathryn. (Org.). **Identidade cultural nas pós-modernidade: a perspectiva dos estudos culturais**. 8. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

# CAPÍTULO 2

# LITERATURA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: APROXIMAÇÕES ENTRE CONCEIÇÃO EVARISTO E MÁRCIA KAMBEBA

*Data de aceite: 01/06/2021*
*Data de submissão: 22/02/2021*

**Lívia Verena Cunha do Rosário**
Universidade Federal Fluminense (UFF)
Niteroi – Rio de Janeiro
http://lattes.cnpq.br/2295816953868457

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é evidenciar aproximações temáticas nas obras das escritoras Conceição Evaristo e Márcia Wayna Kambeba, através de uma breve análise de dois poemas de cada autora. Considerando ambas escritoras importantes nomes da Literatura de autoria feminina negra e indígena no Brasil, percebe-se em suas escritas o questionamento do processo de silenciamento e apagamento de identidades culturais, através de narrativas que observam a colonização como um sistema que torna os sujeitos inconscientes de sua voz, seu passado, sua origem. Dessa forma, este trabalho tem como principal suporte teórico Bernd (2013), Alves (2010), Figueiredo (2009), Santos (2018) e Miranda (2019), na análise dos conceitos de memória, ancestralidade e resistência nos poemas Meu Rosário e Vozes-mulheres, presentes no livro Poemas de recordação e outros movimentos, de Conceição Evaristo (2008) e nos poemas Ser Indígena-Ser Omágua e Minha Memória - Meu Legado, presentes no livro Poemas e crônicas: Ay Kakyri Tama (Eu moro na cidade), de Márcia Kambeba (2013).
**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia Brasileira, mulheres negras, mulheres indígenas.

## LITERATURE, MEMORY AND RESISTANCE: APPROACHES BETWEEN CONCEIÇÃO EVARISTO AND MARCIA KAMBEBA

**ABSTRACT**: The purpose of this article is to highlight thematic approaches in the works of the writers Conceição Evaristo and Márcia Wayna Kambeba, through a brief analysis of two poems by each author. Considering both important writers of Literature of black and indigenous women authorship in Brazil, it is possible to perceive in their writings the questioning of the process of silencing and erasing cultural identities, through narratives that observe colonization as a system that makes subjects unaware of your voice, your past, your origin. Thus, this work has as main theoretical support Bernd (2013), Alves (2010), Figueiredo (2009), Santos (2018) and Miranda (2019), in the analysis of the concepts of memory, ancestry and resistance in the poems Meu Rosário and Vozes-Mulheres, present in the book Poemas de recordação e outros movimentos, by Conceição Evaristo (2008) and in the poems Ser Indígena-Ser Omágua and Minha Memória - Meu Legado, present in the book Poemas e crônicas: Ay Kakyri Tama (Eu moro na cidade), by Márcia Kambeba (2013).
**KEYWORDS**: Brazilian Poetry, black women, indigenous women.

## 1 I INTRODUÇÃO: MULHERES NEGRAS E INDÍGENAS NA LITERATURA BRASILEIRA

A produção literária das mulheres resiste em um território de tensão, uma vez que pesquisas demonstram que o perfil do escritor brasileiro na contemporaneidade constitui-se de “homem branco, aproximando-se ou já entrando na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio – São Paulo” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 162). A partir desse cenário, nota-se a pouca visibilidade de escritoras negras e indígenas na Literatura Brasileira.

A autora Miriam Alves (2010), em sua reflexão sobre a Literatura Brasileira contemporânea, destaca a necessidade de estudar, pesquisar e analisar a produção literária de escritoras negras, dando visibilidade às inquietações relegadas ao silêncio até então, uma vez que, mediantes esses estudos, “surgem produções de textos teóricos e ficcionais significativos, que colocam em pauta a discussão de questões raciais e de gênero, elemento visceral na identidade da mulher negra” (ALVES, 2010, p. 67). Sendo assim, além de trazer à luz produções de escritoras negras brasileiras, esses estudos possibilitam análises e reflexões críticas acerca de produções literárias e teóricas sobre a literatura nacional, principalmente atendendo ao questionamento do processo de constituição da identidade cultural no Brasil.

Segundo Figueiredo (2009), as reflexões de gênero têm influenciado as reflexões acerca da literatura negrofeminina, já que a história das mulheres negras é marcada por uma série de violências: racial, social e de gênero. Sendo assim, a militância dessas mulheres, pertencentes a três grupos historicamente subalternizados: mulheres, negras e pobres – no sentido de Spivak (2010), distancia- se do movimento feminista de mulheres brancas, pois as mulheres negras tinham (ou têm) que se desvencilhar de uma variedade de estigmas que correlacionam a cor e a trajetória histórica com inferioridade” (ALVES, 2020, p. 61)

Para Santos (2018), é preciso considerar que, na luta pela igualdade de gênero, a mulher negra ainda não conseguiu se equiparar nem mesmo com outras mulheres, já que as relações senhora-escrava são atualizadas na relação patroa-empregada- doméstica. Nesse sentido, abre-se a possibilidade de discutir e problematizar as diferenças dentro da categoria “mulher” na perspectiva dos estudos feministas.

Dessa forma, assim como as mulheres negras, desde a colonização, a mulher indígena brasileira passou a conviver com abusos e violências em vários níveis. Durante séculos, junto com seus povos, foram colocadas à margem da sociedade e obrigadas a continuar sofrendo, silenciadas, violências de toda espécie. Portanto, a literatura, para as mulheres indígenas, também é mais um instrumento de luta pelo lugar a que têm direito numa sociedade que as marginalizou desde sua formação. E é um pouco desse grito de revolta e de dor que podemos encontrar em seus poemas ou textos narrativos. É o que podemos perceber neste trecho de um poema de Eliane Potiguara:

Não sou violência
Ou estupro
Eu sou história
Eu sou cunhã
barriga brasileira
ventre sagrado
povo brasileiro
Ventre que gerou
o povo brasileiro hoje
está só
A barriga da mãe fecunda
e os cânticos que outrora
cantavam
hoje são gritos de guerra
contra o massacre imundo. (POTIGUARA, 2004, p. 34-35)

Krauss e Peruzzo (2012) salientam que, ao falarmos do universo feminino brasileiro, nos vem à memória a mulher branca, a mulata e a negra. Mesmo com esforço, muito improvavelmente, virá à memória a mulher indígena, isso, possivelmente, se deve à invisibilidade que foi atribuída aos povos indígenas no Brasil.

Não obstante, observa-se que, na era contemporânea, as mulheres indígenas lutam para que políticas públicas sejam instituídas, para que através delas possam reivindicar, por exemplo, a demarcação das terras que ancestralmente pertencem a seus povos; leis que as defendam da violência física, como os abusos sexuais; da exploração da mão de obra; lutam para conseguir saúde e escolas para as crianças; enfim, que lhes sejam devolvidos o respeito e a dignidade, além do lugar que lhes foi usurpado desde a colonização na sociedade brasileira que ajudaram a construir.

A partir de tais reflexões, pesquisas têm sido feitas traçando as peculiaridades da literatura produzida por mulheres negras e indígenas, pois considera-se que esses textos diferem da escrita dos homens e, por outro lado, além das questões de gênero, refletem demandas específicas das experiências de classe e de raça, pois "escrever para essas mulheres, é 'ultrapassar' uma percepção única da vida, é construir mundos e neles aprender, discutir, apontar, enfim, serem agentes imprescindíveis à vida" (FIGUEIREDO, 2009, p. 105).

Assim, para este trabalho, recorre-se às autoras brasileiras Conceição Evaristo e Márcia Kambeba como representantes das literaturas de autoria feminina negra e indígena, respectivamente. Nos itens a seguir serão destacados aspectos da vida e obra das autoras; uma breve análise das imbricações temáticas nos poemas Meu Rosário, de Conceição

Evaristo e “Ser Indígena-Ser Omágua, de Marcia Kambeba; e posteriormente entre os poemas Vozes-Mulheres, de Conceição Evaristo e Minha Memória - Meu legado, de Márcia Kambeba.

## 2 I CONCEIÇÃO EVARISTO

Em 2018, o jornalista Dodô Azevedo publicou a reportagem intitulada “A ABL não merece Conceição Evaristo”. No mesmo ano ocorreu a eleição do novo membro da Academia Brasileira de Letras (ABL). Conceição Evaristo seria a primeira escritora negra da ABL e, mesmo com a maior campanha, que movimentou intensamente as redes sociais, perdeu. Aos 71 anos, a escritora mineira optou por uma espécie de anticandidatura e causou incômodo ao dispensar a bajulação habitual para ganhar votos dos imortais.

Nascida em uma favela em Belo Horizonte, Evaristo trabalhou como empregada doméstica até se mudar para o Rio de Janeiro, aos 25 anos, onde passou num concurso público para o magistério. Graduou-se em Letras, é mestra em Literatura Brasileira pela PUC-Rio e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Evaristo foi a primeira entre os seus a ingressar no ensino superior e romper o ciclo de mulheres de suas famílias nas funções de empregadas domésticas.

Evaristo entrou na disputa sobretudo para expor a falta de representatividade negra e feminina na centenária academia, e causar o notório desconforto em reconhecer que as mulheres negras são intelectuais em vários campos do pensamento, em um país onde o racismo estrutura as relações sociais.

Entre as obras de Conceição Evaristo, Olhos D’Água (2016) é um de seus textos significativos para a literatura negro brasileira, resultado de um esforço notável no desenvolvimento de narrativas permeadas pela valorização do elo ancestral das mulheres negras entre si, enquanto fundamento comum das estórias múltiplas que nele se leem (MIRANDA, 2019). Desse modo, o desejo de uma moça por redescobrir os olhos de sua mãe, por exemplo, nos conduz às sensibilidades com que Evaristo recupera vozes, rostos, choros e risos invisibilizados na literatura hegemonizada.

Segundo Santos (2018), é possível aproximar a escrita de Conceição Evaristo do feminismo negro, já que falar a partir das mulheres negras é uma premissa importante do feminismo negro, e a autora configura parte de sua obra a partir de experiências observadas e adquiridas com suas ascendentes: “O meu feminismo vem da atuação das mulheres dentro da minha família. É uma família em que as mulheres são mais ativas e mais presentes que os homens” (EVARISTO, 2016, p. 91).

Ao compor um potente repertório de mulheres negras fortes e atuantes atravessando sua obra, Conceição Evaristo incorpora uma perspectiva racial e de classe na forma como as mulheres negras experienciam gênero; além de elaborar o conceito de escrivência, processo duplo – político e epistemológico.

O trajeto de ancestralidade de Conceição Evaristo e os vislumbres de sua escrita para os horizontes de outras mulheres escritoras, já imortalizaram sua obra, para além da formalização da Academia Brasileira; sua escrevivência ecoa na construção literária de muitas autoras, é o caso da escritora indígena Marcia Kambeba.

## 2.1 Marcia Wayna Kambeba

Em 2021, Marcia Kambeba tornou-se a primeira indígena da história a fazer parte do primeiro escalão da Prefeitura de Belém, indicada ao cargo de Ouvidora Geral do Município. A visibilidade que Kambeba adquiriu por meio de sua escrita, impulsionou a escolha de seu nome para ocupar um lugar de poder, que sempre pareceu muito distante para a população indígena.

Registrada como Márcia Vieira da Silva, Marcia Wayna Kambeba é indígena pertencente ao povo Omágua/Kambea, no Amazonas, Alto Solimões. Aos 41 anos, Kambeba é graduada e mestra em Geografia pela Universidade Federal do Amazonas, professora na Universidade do Estado do Pará. Ativista da questão indígena, compositora, poeta, fotógrafa e atriz, é também palestrante nacional e internacional e autora de três livros.

Sua obra, Ay Kakyri Tama - Eu moro na cidade (2013), objetiva informar leitores sobre a história, existência e importância histórica do povo Omágua/Kambeba para a formação de uma parcela do povo brasileiro, mostrando, nos dias atuais, a luta deste mesmo povo por seu território, "onde possam viver e manter sua cultura, seus rituais, caracterizando sua territorialidade, não só os indígenas que vivem na aldeia, como também os que vivem na cidade" (KAMBEBA, 2013). A autora marca a cidade como zona de conflito identitário, mas também como local de resistência, uma escrevivência deslocada aldeia/cidade. Para o também escritor indígena Daniel Munduruku:

> [...] nossos escritos são literaturas, sim. E são indígenas, sim. Não há motivo para negar isso e menos ainda para partilhar com os escritores não indígenas o merecimento que nosso esforço tem conseguido em tão pouco tempo. Dizer que o que escrevemos é "apenas" literatura brasileira, é dividir com todos aqueles que escreveram, escrevem e escreverão coisas medíocres a respeito de nossa gente, um status que não foi construído por eles. Nossa literatura é indígena para que não se venha repetir que "somos os índios que deram certo" (MUNDURUKU, 2016, s/p)

Kambeba centraliza sua escrita no lugar de fala da mulher indígena, ao transportar a memória dos Omágua/Kambeba para a Literatura. Assim, a autora tornou- se uma das vozes que emergem das margens da floresta e da Amazônia brasileira para resgatar a memória e ancestralidade indígena.Ancestralidade e Memória nos poemas "Meu Rosário", de Conceição Evaristo e "Ser Indígena-Ser Omágua", de Marcia Kambeba.

## 3 I ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA NOS POEMAS "MEU ROSÁRIO", DE CONCEIÇÃO EVARISTO E "SER INDÍGENA-SER OMÁGUA", DE MARCIA KAMBEBA

No poema Meu rosário, presente no livro Poemas de recordação e outros movimentos (2008), Conceição Evaristo utiliza o rosário como centro da escrita. O Santo Rosário é uma prática religiosa de devoção muito difundida entre os católicos romanos; consiste na recitação seriada de orações com o auxílio de uma corrente com contas ou nós, que recebe o mesmo nome. Dessa forma, o objeto simboliza a fé católica; no entanto, o poema evidencia também o sincretismo religioso, já que o catolicismo do eu-lírico é mesclado a elementos da religião de matriz africana: "Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum e falo padres-nossos, ave-marias". Cultuada no Candomblé e na Umbanda, Oxum é conhecida como a deusa do amor, orixá das águas, é aquela que mantém em equilíbrio as emoções da fecundidade e da natureza.

As religiões afro-brasileiras mantiveram-se através do sincretismo religioso, contudo, a mescla entre catolicismo e manifestações como Umbanda e Candomblé não surgiu de uma convivência harmônica, mas como estratégias de negociação empregadas pelos africanos escravizados e seus descendentes, principalmente a partir do século XIX, de modo a sobreviver a ataques num período em que suas práticas não contavam com ampla proteção legal.

Segundo Lima (2020), a repressão das religiões de matriz africana era justificada por argumentos que perduram até hoje: tentativas de negar o caráter religioso das cerimônias, acusações de feitiçaria e charlatanismo contra pais e mães de santo, e reclamações sobre o ruído dos atabaques, assim em "Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques do meu povo", a autora evoca a musicalidade inerente às manifestações sagradas africanas que, embora oficialmente coibidas, resistiam atreladas às práticas católicas.

No poema Meu rosário, Evaristo enuncia tanto a memória enquanto História do povo negro no Brasil, quanto suas recordações pessoais, pois encontra na "memória mal adormecida" de seus ancestrais e suas lembranças de infância, traços de sua identidade. Bernd (2013) argumenta sobre a complexidade da memória e propõe a releitura e reescrita do passado, através da busca de vestígios, contribuindo para as reflexões históricas e para os estudos literários latinoamericanos. Segundo Bernd (2013), é pela mão de poetas, assim como Evaristo, que o privilégio da fala é rompido, permitindo "a decodificação das escolhas que as comunidades novas das Américas fizeram e fazem em relação as suas ancestralidades" (BERND, 2013, p. 48).

A "memória mal-adormecida" evocada por Evaristo reflete a impossibilidade de realizar o trabalho do luto dos sofrimentos do período escravista, evidente no resgate e compartilhamento da memória coletiva referente às violências sofridas pelos sujeitos africanos. Dessa forma, nos versos "As contas do meu rosário fizeram calos nas minhas mãos, pois são contas do trabalho na terra, nas fábricas, nas casas, nas escolas, nas ruas,

no mundo", nota-se a relação entre as contas e os calos, isto é, a imposição religiosa, política e moral que sustentava um modo de produção baseado na exploração de corpos negros, já que mesmo após a abolição da escravatura no Brasil, trabalhos braçais, domésticos e mal remunerados seguiram relegados majoritariamente a população negra.

O fim da escravidão legal no Brasil não foi acompanhado de políticas públicas e mudanças estruturais para a inclusão dos trabalhadores. A abolição da escravidão no século XIXI não representou a melhoria na qualidade de vida de muitos trabalhadores rurais, uma vez que o desenvolvimento de um número considerável de fazendas continuou a se alimentar de formas de exploração semelhantes ao período da escravidão.

Em obras como Ponciá Vicêncio (2003), Evaristo retrata a perpetuação da pobreza e os resquícios da escravidão nas vidas de descendentes de africanos escravizados e as inúmeras dificuldades de romper o ciclo da pobreza. A própria Conceição Evaristo foi a primeira mulher na sua família a romper com o trabalho doméstico, por exemplo, já que suas avós, mãe, tias, primas sempre trabalharam como empregadas domésticas, inclusive Conceição Evaristo também precisou exercer a função antes de conseguir ingressar na docência.

Assim, nos versos "As contas do meu rosário são contas vivas. (Alguém disse que um dia a vida é uma oração, eu diria, porém, que há vidas-blasfemas) ", a autora reitera que as vidas negras perdidas pela escravização seguem vivas na valorização da ancestralidade e na retomada da memória coletiva, considerando as blasfêmias cometidas, inclusive em nome da religião, contra o povo negro. Também ao declarar que "Nas contas do meu rosário eu vejo rostos escondidos por visíveis e invisíveis grades e embalo a dor da luta perdida", a escritora destaca os rostos escondidos pelas grades visíveis como as práticas oficiais de necropolítica e as grades invisíveis, como é o caso do racismo estrutural, um muro invisível, porém sólido e palpável na nossas ociedade que designa destinos pela cor da pele. Ao final do poema, Evaristo explora em versos sua escrevivência:

> E sonho nas contas de meu rosário lugares, pessoas,
> vidas que pouco a pouco descubro reais.
> Vou e volto por entre as contas de meu rosário,
> que são pedras marcando-me o corpo-caminho.
> E neste andar de contas-pedras,
> o meu rosário se transmuda em tinta,
> me guia o dedo. (EVARISTO, 2008, p. 17)

O rosário enquanto símbolo de resistência guia a escrita baseada no corpo- caminho, corpo-testemunho da história pessoal e social; descobrir a ancestralidade e retratá-la ficção modifica a maneira como autores e seus leitores se relacionam com o mundo e consigo mesmos. Assim como Evaristo, Marcia Kambeba pratica o "escreviver".

No poema Ser Indígena – Ser Omágua, presente no livro Poemas e crônicas: Ay Kakyri Tama (Eu moro na cidade) (2013), Kambeba é mais explícita que Evaristo sobre os temas dessa seção, ao anunciar: “revivo e resgato a chama ancestral de nossa memória”, a escritora também enfatiza que a dança guerreira dos Kambeba “tem começo, mas não nem fim”, dessa maneira a concepção de memória apresentada também é semelhante à concepção de memória em Bernd (2013), segundo a qual:

> a memória é um movimento constante de construção/ desconstrução, não é portanto um objetivo a ser atingido, nem uma totalidade a ser alcançada, mas algo que se persegue e que se atinge sempre de forma fragmentária, inacabada, algo que se situa em um espaço intervalar entre memória e esquecimento. (BERND, 2013, p. 25)

Enquanto Evaristo fala sobre “rostos escondidos em invisíveis grades”, Kambeba menciona “ a identidade esquecida, a história diluída” para falar da tentativa de apagamentn da memória coletiva indígena. Ao resgatar traços da história e cultura afro-indígena brasileira, Evaristo e Kambeba ressaltam “o impacto dos vestígios na constituição do tecido literário contemporâneo das Américas” (BERND, 2013, p. 19).

Assim como Evaristo resgata a ancestralidade através de Mamãe Oxum, Deusa das águas; Kambeba conta que “Foi a partir de uma gota d’água que o sopro da vida gerou o povo Omágua”, portanto a Terra enquanto ser vivo e a água como elemento fundante da vida aparece em ambos poemas, pois preservar a natureza hoje também significa manter as vidas das próximas gerações e manutenção do respeito por quem veio antes e também cuidou da Terra. Além do mais, a ideia de corpo-caminho presente no poema de Evaristo também aparece na cultura Omágua/ Kambeba, pois o sangue do povo é o que nutre o território onde habitam.

## 4 I ESCREVER É RESISTIR: ROMPENDO SILÊNCIOS NOS POEMAS “VOZES-MULHERES”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO E “MINHA MEMÓRIA – MEU LEGADO”, DE MARCIA KAMBEBA

Pela maior parte da História, anônimo foi uma mulher. Essa frase é da escritora britânica Virgínia Woolf (1987) e retrata uma realidade de desigualdade e falta de representatividade historicamente vivida pelas mulheres. Somente a partir do movimento feminista, desde o século XIX, que a luta contra a violência de gênero e pela igualdade de direito e de condições das mulheres na sociedade ganhou força.

Através do manifesto intitulado “Não sou eu uma mulher?”, proferido em 1851 por Sojourner Truth, mulher negra, ex-escravizada, começam as primeiras discussões sobre o Feminismo Negro (Hooks, 2018). O Movimento Negro tinha sua face sexista, as relações de gênero funcionavam como fortes repressoras da autonomia feminina e impediam que as ativistas negras ocupassem posições de igualdade junto aos homens negros; por outro lado, o Movimento Feminista tinha sua face racista, preterindo as discussões de recorte

racial e privilegiando as pautas que contemplavam somente as mulheres brancas.

No poema Vozes-Mulheres, do livro Poemas de recordação e outros movimentos (2008), Conceição Evaristo nos permite compreender muitos aspectos levantados pelo feminismo negro, segundo o qual, é impossível separar gênero e raça. Ao iniciar o poema, Evaristo escreve os versos: “A voz de minha bisavó ecoou criança nos porões do navio, ecoou lamentos de uma infância perdida”, dessa forma, retoma o tráfico negreiro mostrando como mulheres negras escravizadas eram exploradas e oprimidas de todas as formas possíveis. A infância perdida mencionada simboliza tanto a violência sexual contra essas mulheres, quanto a carga de trabalho muito mais pesada que dos homens, pois além de serem forçadas a trabalhar nas lavouras como eles, eram obrigadas a trabalhar nos serviços domésticos, ou na criação de animais, por exemplo.

Na segunda estrofe de Vozes-Mulheres: “A voz de minha avó ecoou obediência aos brancos-donos de tudo”, é possível pensar o racismo dentro do próprio feminismo, uma vez que diferença fundamental entre os grupos de mulheres residia na mobilização das mulheres negras para a inclusão de seus problemas específicos nas pautas da luta política feminista.

Nos versos seguintes do poema, Evaristo segue evidenciando o silenciamento das mulheres negras através das gerações, vozes baixas nos porões, nas lavouras, nas cozinhas. A voz do eu lírico, no presente, “ecoa versos de sangue e de fome”, isto é, ainda é necessário enunciar esse passado colonial e suas marcas na vivência de mulheres negras, para que a próxima geração, neste caso, na voz de sua filha “ se fará ouvir a ressonância. O eco da vida-liberdade”.

A resistência enquanto herança ancestral também é encontrada no poema Minha Memória-Meu legado, presente no livro Poemas e crônicas: Ay Kakyri Tama (Eu moro na cidade) (2013), de Marcia Kambeba, no qual a autora também revela o combate como marca dos seus antepassados indígenas, “que morreram na batalha por um lugar para viver”. Kambeba, assim como Evaristo, ressalta que relembrar as vozes silenciadas e compreender a ferida colonial (KILOMBA, 2019), auxiliam na construção de novos tempos.

Kambeba foca na relação vital dos indígenas com a terra de origem, a importância dos “ saberes da natureza”, do “convívio com os animais”, como “filhos da água”. Kambeba ainda revela que mesmo diante da violência física e simbólica perpetradas por séculos contra seu povo, os Kambeba “seguem firmes na marcha” e sentem-se orgulhosos de suas alteridades para enfrentar o preconceito.

Os povos indígenas podem nos ensinar a viver melhor em um mundo pior, como afirmou o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2014); podem nos ajudar a redesenhar a paisagem que a sociedade vigente desfigura; a recuperar valores essenciais de convívio, compreensão e comprometimento para enfrentar as dramáticas alterações que causamos aos biomas, à fauna e ao clima; a mostrar que os atuais padrões de consumo são insustentáveis e que os modelos políticos e econômicos são incapazes de produzir uma

sociedade justa, saudável e digna para todos. (NEGRO, 2019)

Evaristo finaliza o poema Vozes-Mulheres anunciando que as novas gerações recolhem em si “vozes mudas, caladas, engasgadas”; já Kambeba em Minha Memória - Meu legado, encerra com uma mensagem ainda mais clara para os jovens: “Que mantenham essa cultura com fé e coragem, de serem bravos e guerreiros”. Ambas autoras demarcam seus lugares de fala enquanto mulheres racializadas, fortalecidas e movidas por suas ancestralidades, sem esquecer o lugar onde estão e para onde vão, além de manifestar a importância em espalhar entre ao mais novos que a luta está longe de terminar.

Embora Conceição Evaristo e Marcia Kambeba sejam de regiões diferentes do país e falem a partir de lugares sociais também distintos, ambas possuem trajetórias pessoais e literárias marcadas pela busca do reconhecimento enquanto intelectuais brasileiras, na busca da valorização de conhecimentos sistematicamente destruídos pela colonização. Rompendo com a fala e a escrita ditadas pelo mundo branco, Evaristo e Kambeba escrevem novas linhas e semeiam novas formas de expressão no contexto literário brasileiro.

## 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conceição Evaristo e Marcia Kambeba são escritoras brasileiras contemporâneas, cuja produção questiona a grave lacuna existente entre representação nacional e representatividades negras e indígenas. Nos poemas analisados neste trabalho foi possível evidenciar como a relação entre escrita e experiência aparece em alguns versos das autoras.

Certamente não se deve igualar as experiências de mulheres negras e indígenas, contudo, em suas produções literárias, Evaristo e Kambeba articulam dois aspectos centrais do discurso: escrita e poder, ambos historicamente negados aos grupos sociais aos quais as autoras pertencem. Assim, é possível traçar aproximações literárias entre as escritoras em torno da construção da memória coletiva da nação, da dinâmica de poder colonial reconfigurada em hierarquias de raça, gênero e classe; das mulheres negras e indígenas na formação do Brasil.

Nos poemas mencionados neste artigo, memória, ancestralidade e resistência aparecem como questões centrais na escrivivência das autoras; suas experiências pessoais são também históricas, políticas, coletivas, como a de todos os indivíduos da sociedade. As chamadas literaturas negra e indígena carregam o desejo profundo de reatar e fortalecer os laços entre todos nós, de uma sabedoria antiga, cujos ecos seguem reverberando em palavras, imagens e corações.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Miriam**. Brasil Afro Autorrevelado:** Literatura Brasileira Contemporânea. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais:** releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros**.** Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Diálogos sobre o fim do mundo.** Entrevista concedida a Eliane Brum. El País Brasil. 29 set. 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/29/opinion/1412000283_365191.html#:~:text=Eles%20podem%20nos%20ensinar%20a,Porque%20o%20mundo%20vai%20piorar.&text=Os%20%C3%ADndios%20aceitam%20que%20n%C3%B3s,do%20mundo%20nada%20se%20leva.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Belo Horizonte, 2012.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D'água**. Pallas: Rio de Janeiro, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Poemas de recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. **A mulher negra nos Cadernos Negros**: autoria e representações. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-7TTGA8.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Poemas e crônicas**: Ay Kakyri Tama (Eu moro na cidade). Manaus: Grafisa Gráfica e Editora, 2013.

HOOKS, Bell. **Não serei eu mulher?** Lisboa: Orfeu Negro, 2018.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódio de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KAUSS, Vera Lucia; PERUZZO, Adreana. **A inserção da mulher indígena brasileira na sociedade contemporânea através da Literatura**. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 32-45, jul. /dez. 2012. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/viewFile/31868/23619.

LIMA. Fernando Perez da Cunha. **Direito e Religião**: a intolerância às religiões afro- brasileiras. 05/05/2020. 171 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Teoria Geral do Direito). Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em:https://www.academia.edu/42963108/Direito_e_Religi%C3%A3o_a_Intoler%C3%A2ncia_% C3%A0s_religi%C3%B5es_afro_brasileiras.

MIRANDA, Fernanda R. **Silêncios prescritos**: estudo de romances de autoras negras brasileiras: Rio de Janeiro: Editora Malê, 2019.

MUNDURUKU, Daniel. **Histórias de índio**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2016.

NEGRO, Maurício (Org.). **Nós**: uma antologia de Literatura Indígena. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.

POTIGUARA, Eliane. **Metade Cara, Metade Máscara**. São Paulo: Global, 2004.

SANTOS, Mirian Cristina dos. **Intelectuais Negras**: prosa negro-brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

# CAPÍTULO 3

# O CONCEITO DE RESISTÊNCIA PRESENTE NO CONTO *ANACONDA*, DE HORÁCIO QUIROGA: UMA ANÁLISE DA LITERATURA LATINA SOB O VIÉS DO PÓS-COLONIALISMO

*Data de aceite: 01/06/2021*
*Data de submissão: 08/03/2021*

**Geovani Augusto Nunes**
Universidade Estadual de Maringá (UEM)
Maringá, PR
http://lattes.cnpq.br/8550122719516989

**RESUMO**: O presente trabalho tem o objetivo de analisar o conto Anaconda (2011), do autor uruguaio Horácio Quiroga (1878-1937). O conto descreve serpentes e víboras tendo suas terras invadidas pelo homem para explorar além de seu local de morada, também retirar delas seu veneno para a produção de soro antiofídico. Por meio da temática do conto, pudemos traçar semelhanças com os estudos pós-coloniais, os quais utilizamos como base para a presente análise. Utilizamos, primordialmente, os estudos de Bonnici (2012); Paradiso e Bonnici (2013); Fleck (2005), dentre outros.
**PALAVRAS-CHAVE:** Anaconda. Literatura latina. Pós-colonialismo.

## THE CONCEPT OF RESISTANCE IN THE SHORT STORY *ANACONDA*, BY HORÁCIO QUIROGA: AN ANALYSIS OF LATIN LITERATURE UNDER THE BIAS OF POST-COLONIALISM

**ABSTRACT**: The present work aims to analyze the short story Anaconda (2011), by the Uruguayan author Horácio Quiroga (1878-1937). The story describes snakes and vipers having their lands invaded by man in order to explore beyond their place of residence, also to remove their poison from them for the production of anti-phallic serum. Through the theme of the short story, we were able to trace similarities with the post-colonial studies, which we used as a basis for the present analysis. We used, primarily, the studies of Bonnici (2012); Paradiso and Bonnici (2013); Fleck (2005), among others.
**KEYWORDS:** Anaconda. Latin literature. Post-colonialism.

Antes de iniciarmos nossa análise, vale fazermos uma breve contextualização sobre a literatura pós-colonial, a qual tem suas raízes a partir do contato entre o colonizador e o colonizado. Nas palavras de Bonnici, essa literatura se configura como “toda a produção literária dos povos colonizados pelas potencias europeias entre os séculos 15 e 21” (BONNICI, 2012, p. 19). Entendemos por colonizados os povos que tiveram suas vidas transformadas em relação à vontade de outro grupo, por exemplo, os índios e os negros que foram escravizados e considerados inferiores pelos europeus que se consideravam superiores.

A teoria pós-colonial surge nos anos 1970 e tem como objetivo estudar as influências que a relação entre colonizador e colonizado têm sobre a forma como os sujeitos que hoje são descendentes do povo colonizado - negros, índios - se veem enquanto sujeitos na atual sociedade que, por sua vez, ainda carrega

resquícios das relações hierárquicas raciais e de gênero do passado.

Além disso, Bonnici afirma que "a crítica pós-colonial se preocupa com a preservação e documentação da literatura produzida pelos povos degradados como 'selvagens', 'primitivos' e 'incultos' pelo imperialismo" (BONNICI, 2012, p. 21, grifos do autor). A crítica pós-colonialista também analisa como os sujeitos colonizados faziam para expor suas ideias, além de verificar como eles utilizavam a literatura como uma forma de fazer ouvir sua voz que sempre fora silenciada em seu contexto diário e também como uma forma de resistência.

Segundo os Autores Paradiso e Bonnici (2013), para que determinado grupo social seja superior, é necessário que haja 'outro' grupo inferior, que será dominado pelo superior, e esse processo é chamado de outremização, termo que é criado por Gayatri Spivak (1985). Esse processo acontece entre a relação estabelecida por colonizador e colonizado: o sujeito europeu é 'Outro', com inicial maiúscula, enquanto que o sujeito colonial é o 'outro' com inicial minúscula.

Nos estudos pós-coloniais, é importante mencionar que também podemos nos referir a esses dois grupos opostos como sujeito e objeto, pois o colonizador explora o colonizado, invade suas terras, desloca-os para onde julgar conveniente e descarta quando não achar mais "útil" para si, como se fossem objetos.

Diante dessas questões, a literatura pós-colonial tem um papel bastante importante, pois ela vai analisar essas relações entre colonizadores e colonizados de maneira a tentar dar voz ao povo que tem sofrido em decorrência desse passado de dominação. A literatura pós-colonial visa libertar, dar voz aos sujeitos que sempre tiveram suas vozes silenciadas pela opressão dos povos dominantes, mostrar que o sujeito pós-colonial pode lutar para exercer seus direitos.

Gonçalves e Bonnici (2005) afirmam ainda que essa teoria não tem o foco apenas nessa relação colonizador/colonizado,

> mas também a maneira como a construção do primeiro acontece através da fabricação do segundo, em condições de hierarquização e outremização. Adota-se o termo pós-colonialismo em seu arquivo ideológico, pelo qual se investigam as interpelações, as condições e os eventos aos quais foram submetidos os sujeitos coloniais a partir dos primeiros momentos da colonização até o presente (GONÇALVES & BONNICI, 2005, p. 151).

Além disso, os autores também falam que o tema da resistência também é recorrente em textos pós-coloniais, tema esse que aparece na maior parte dos escritos pós-coloniais e evidencia, além do revide do colonizado, a imprecisão e a fragmentação do opressor na figura do colonizador.

> "Na época pós-independência, esses traços são cada mais evidentes, na medida em que os autores se distanciam da literatura metropolitana e assumem uma literatura mais engajada e mais consoante à cultura e à formação dos sujeitos" (GONÇALVES & BONNICI, 2005, p. 151),

Desse modo, essa resistência vai ficando cada vez mais evidente à medida em que os sujeitos colonizados vão se distanciando dos colonizadores e sua literatura fica, consequentemente, independente em relação à literatura europeia, que era a literatura do grupo dominante. Assim, livres, podiam fazer ouvir suas vozes sempre, e mais, demonstrar, com isso, uma agência e resistência à opressão sofrida.

Outro conceito que é importante abordarmos é a definição de "América Latina", pois o conto que analisaremos é de um escritor uruguaio, por isso, vê-se importante contextualizarmos esse contexto brevemente. Esse termo passou a ser empregado em homenagem a Américo Vespúcio, que, segundo informações retiradas do site Wikipédia,

> foi um mercador e navegador italiano e explorador de oceanos ao serviço do Reino de Portugal e de Espanha que viajou pelas terras desconhecidas, o chamado Novo Mundo. Vespúcio foi o primeiro a demonstrar que o Brasil e as Índias Ocidentais não representavam regiões periféricas do leste da Ásia, como inicialmente pensou Colombo, mas massas de terra totalmente separadas e até então desconhecidas do Velho Mundo. Coloquialmente conhecido como o Novo Mundo, este segundo grande continente passou a ser chamado de América, derivado de Americus, a versão latina feminina do primeiro nome de Vespúcio (WIKIPÉDIA, 2018, online, s/p).

A chegada de Cristóvão Colombo na América, por sua vez, é um marco bastante importante para se pensar sobre a latinidade, pois esse continente era desconhecido até então (para os europeus), o que aconteceu, em princípio, foi que a América era descrita pelos espanhóis como sendo a Ásia, pois eles imaginavam que chegariam ao continente asiático.

> A viagem de Colombo está marcada pelo enfrentamento de forças díspares que, ao mesmo tempo em que impulsionava à busca pelo novo e desconhecido, atrelavam-se também aos limites ainda bastante reduzidos dos conhecimentos científicos da época, sujeitos a equívocos. Equívocos que se multiplicaram em uma escala binária, uma vez que os nativos, da mesma forma como os europeus, passaram a ver os estranhos seres vindos do mar sob configurações distanciadas da realidade (FLECK, 2005, p. 29).

Esta visão, como vimos acima, foi "corrigida" por Vespúcio. E por esse conhecimento cientifico reduzido levar a equívocos, temos algo que é conhecido como realismo mágico, isto é, quando há uma transfiguração da realidade nessas descrições fantasiosas, Colombo faz uso desse recurso.

Despois de discutirmos sobre essas questões, vamos ao conto que analisaremos. Vemos necessário falar brevemente sobre o autor do conto Horacio Silvestre Quiroga Forteza[1], que é pouco conhecido no Brasil, ele foi um escritor uruguaio bastante conhecido por seus contos, que, em geral, abordam eventos fantásticos e tétricos, temática parecida a do escritor americano Edgar Allan Poe, além de também fazer referência à temas relacionados à selva, principalmente da região de Misiones, na Argentina, onde o autor morou por um período. Sua vida foi deveras conturbada, diversos eventos contribuíram

1 As informações biográficas desse autor foram retiradas do site Wikipédia.

para isso, por exemplo, a morte do pai na época que ele tinha apenas 4 anos, o suicídio de seu padrasto, o fato de ele ter matado o melhor amigo acidentalmente com um tiro, o suicídio da esposa e, em 1937, após descobrir que tinha câncer, Quiroga cometeu suicídio, ingerindo cianureto.

A obra mais famosa dele são os *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917). É no seu livro intitulado *Anaconda y otros cuentos* (1921) que se encontra o conto que analisaremos.

Dentre as inúmeras possibilidades de interpretação que um texto permite, podemos escolher a que mais se encaixa com o que queremos falar. O conto que escolhemos para nossa análise é um conto fantástico, pois apresenta elementos representantes desse tipo de literatura. O Conto *Anaconda* tem como personagens víboras e cobras que falam e se comportam como humanos em sociedade e podem, dessa forma, representar a nossa sociedade. Ao analisar a relação dessas cobras, optamos por analisar a questão da colonização e da resistência desses sujeitos à presença do homem.

Esse conto descreve a história de algumas víboras que viviam próximas a uma casa abandonada, que, depois de certo dia, passou a dar indícios de que havia homens morando por lá.

> La casa a que hacía referencia Lanceolada era un viejo búngalo de madera, todo blanqueado. Em torno se levantaban dos o tres galpones. Desde tiempo inmemorial el edificio había estado deshabitado. Ahora se sentían ruidos insólitos, golpes de fierros, relinchos de caballo; conjunto de cosas en que trascendía a la legua la presencia del Hombre. Mal asunto… (QUIROGA, 2011, p. 26)

A primeira parte desse conto descreve a cobra Lanceolada, e no encontro dela com o homem, ela se preocupou com a presença do homem na casa, pois ela sabia que a presença do homem era sinônimo de destruição e devastação. A segunda parte do conto fala que as víboras pretendem fazer uma reunião com as outras colegas cobras para poder decidir o que elas farão com os invasores

> –¡Compañeras! –dijo–. Hemos sido todas enteradas por Lanceolada de la presencia nefasta del Hombre. Creo interpretar el anhelo de todas nosotras, al tratar de salvar nuestro Imperio de la invasión enemiga. Sólo un medio cabe, pues la experiencia nos dice que el abandono del terreno no remedia nada. Este medio, ustedes lo saben bien, es la guerra al Hombre, sin tregua ni cuartel, desde esta noche misma, a la cual cada especie aportará sus virtudes (QUIROGA, 2011, p. 30).

Uma das víboras começou a sessão e por essa fala podemos entender que a resistência está presente na fala das cobras, pois elas não aceitam se submeter à opressão do homem e, ao invés de sair para longe da confusão, elas decidem lutar e enfrentar o homem com as armas que possuem. Nem todas compartilhavam da opinião de juntar-se com as cobras sem venenos, mas acabam cedendo, pois precisariam delas para poder espiar a rotina dos homens, visto que circular entre os homens durante o dia e voltar sem

ser mortas é a especialidade das cobras.

A preocupação das personagens era razoável, pois, na parte V do conto, é descrito qual a finalidade da casa para os homens:

> La Casa, motivo de preocupación de la selva, habíase convertido en establecimiento científico de la más grande importancia. Conocida ya desde tiempo atrás la particular riqueza en víboras de aquel rincón del territorio, el Gobierno de la Nación había decidido la creación de un instituto de Seroterapia Ofídica, donde se prepararían sueros contra el veneno de las víboras. La abundancia de éstas es un punto capital, pues nadie ignora que la carencia de víboras de que extraer el veneno es el principal inconveniente para una vasta y segura preparación del suero (QUIROGA, 2011, p. 33).

A casa era um instituto de soroterapia ofídica, isto é, eles prendiam as víboras e extraíam delas o veneno para a manipulação de soro antiofídico, em comparação, podemos dizer que é a relação entre o colonizador e o colonizado, isto é, um grupo que se reconhece como superior explora as terras de um grupo que entendem como inferior, neste conto representados pelas figuras do homem e as cobras.

> –¡Cazarnos! –saltaron Urutú Dorado, Cruzada y Lanceolada, heridas en lo más vivo de su orgullo–. ¡Matarnos, querrás decir!
>
> –¡No! ¡Cazarlas, nada más! Encerrarlas, darles bien de comer y extraerles cada veinte días el veneno. ¿Quieren vida más dulce? (QUIROGA, 2011, p. 35).

Embora uma delas considerou que o destino das cobras que fossem presas seria uma boa opção, logo percebemos que elas não aceitariam ser exploradas:

> La asamblea quedó estupefacta. Ñacaniná había explicado muy bien el fin de esta recolección de veneno; pero lo que no había explicado eran los medios para llegar a obtener el suero.
>
> ¡Un suero antivenenoso! Es decir, la curación asegurada, la inmunización de hombres y animales contra la mordedura; la Familia entera condenada a perecer de hambre en plena selva natal (QUIROGA, 2011, pp. 35-36).

Como podemos perceber, o que parecia apenas algo simples sem maiores consequências poderia se tornar algo extremamente negativo para as cobras, pois se os animais forem imunes ao veneno das víboras, elas não terão como conseguir seu alimento e consequentemente morreriam. Assim, a resistência é necessária para que as cobras possam garantir o direito a suas terras.

O conto finaliza com as cobras indo ao confronto para atacar os cavalos que eram os responsáveis por fazer o soro antiofídico, visto que, quando o veneno é injetado no cavalo, seu organismo cria anticorpos contra o veneno e o homem utiliza esses anticorpos para fazer o soro. Porém, o resultado não foi positivo para elas como veremos na passagem a seguir:

> A la luz aún incierta de la madrugada examinaron sus fuerzas. Entre las patas de los caballos habían quedado dieciocho serpientes muertas, entre ellas las

> dos culebras de coral. Atroz había sido partida en dos por Fragoso, y Drimobia yacía allá con el cráneo roto, mientras estrangulaba al perro. Faltaban además Coatiarita, Radínea y Boipeva. En total, veintitrés combatientes aniquilados. Pero las restantes, sin excepción de una sola, estaban todas magulladas, pisadas, pateadas, llenas de polvo y sangre entre las escamas rotas (QUIROGA, 2011, p. 50).

Temos, de fato, na literatura, exemplos de textos em que a resistência do sujeito nem sempre termina como esperado por ele. Um dos exemplos mais conhecidos, para citar apenas um, é o da personagem escrava Bertoleza do romance *O cortiço,* que, quando se viu sem saída, prestes a ser recapturada pelo seu senhor, reagiu tirando a própria vida. Porém, o que se deve considerar é que o importante é que a literatura evidenciou que os sujeitos não foram complacentes diante de sua situação mesmo quando a situação não era favorável para eles. Segundo Gonçalves e Bonnici,

> Parece evidente que, se não fosse a resistência através da violência, provavelmente a escravidão teria terminado muito mais tarde e muitas colônias na América, na Ásia e na África ainda estariam sob o regime colonial (Canêdo, 1985). A releitura da literatura pós-colonial mostra cenas de resistência a partir de Os Lusíadas e A tempestade, dos séculos 16 e 17, até os romances mais recentes, como Higher Ground, do caribenho Caryl Phillips, publicado em 1989, e Purple Hibiscus, da nigeriana Chimamanda Adiche, publicado em 2003. (GONÇALVES & BONNICI, 2005, pp. 9-10)

Mesmo que recentemente a resistência por meio da violência tenha sido substituída por recursos como a paródia, mímica e ironia, há de se reconhecer que a resistência física teve seu papel na libertação de um povo outrora oprimido.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, falamos brevemente sobre o pós-colonialismo, analisando um conto da literatura Latino Americana. Fizemos, para isso, uma análise do papel do colonizador e do colonizado na figura dos homens e das víboras respectivamente. Optamos, para a nossa análise, dentre as diversas possibilidade de interpretação do conto, colocar nosso foco sobre o conceito de resistência, isto é, as personagens não aceitaram ser aprisionadas para ser exploradas e, para impedir isso, lutaram.

Para a teoria pós-colonial, um grupo representa o “superior”, enquanto outro o “inferior”. O que essa teoria vai analisar é como se dá essa relação na literatura. Dentre os diversos conceitos que essa teoria aborda, temos o de resistência, que é a forma que o sujeito colonizado e oprimido tem para fazer ouvir a sua voz, seja por meio da literatura, de seus textos escritos, seja por meio da ação. No conto analisado, as personagens víboras resistiram fisicamente, confrontaram seu opressor e mesmo que o final não tenha sido positivo para elas, demonstraram que não aceitariam a exploração.

Embora esse não tenha sido o foco do nosso trabalho, é importante que falemos um pouco sobre a recepção da literatura latina no nosso país. Não se lê muito na rede pública

e num contexto geral literatura latino-americana, não por outro fator, senão a falta da necessidade da leitura, isto é, para que se espere que os alunos leiam e, consequentemente, a sociedade de um país seja leitora, é primordial que essa necessidade de leitura seja despertada nas pessoas.

Um exemplo disso é o autor José Saramago, que é um grande nome da literatura portuguesa, mas que apenas começou a ser lido no Brasil quando ganhou o prêmio Nobel. Daí, surgiu-se a necessidade da leitura deste autor, porém há muitos de nossos vizinhos, argentinos, uruguaios, colombianos que são excelentes escritores, mas que não nos chega ao conhecimento. Esse é outro aspecto a ser combatido, pois os ambientes em que grande parte das pessoas têm acesso à literatura é na escola e o próprio ambiente escolar não incentiva os alunos a lerem escritores representantes da literatura latino-americana.

Uma alternativa para isso seria, no ambiente escolar, os professores começarem a apresentar os contos, histórias menores para os alunos lerem, depois romances, para mostrar a eles que há boa literatura de origem Latina. Essa foi apenas uma reflexão sobre a importância de incentivar os alunos a lerem bastante, e não só os textos de escritores de dentro do cânone, mas também de escritores Latino Americanos.

## REFERÊNCIAS


BONNICI, Thomas. **Aspectos da teoria pós-colonial**. In: Bonnici, T. O pós-Colonialismo e a literatura: estratégias de leitura. – 2ª Ed. – Maringá: Eduem, 2012, p.17-53.

FLECK, Gilmei Francisco. **Latino-americanidade: um conceito em construção**. In: SILVA, Marciano Lopes e (Org.). Linguagens em interação I: Literatura, história e sociedade. – 22ª Ed. – Maringá: Clichetec, 2009, p.27-51.

GONÇALVES, Ângela Aparecida; BONNICI, Thomas. **O conceito de resistência em três textos da literatura brasileira à luz da teoria pós-colonial**. Acta Sci. Human Soc. Sci., Marinho, v. 27, n. 2, p. 151-161, jul. 2005

PARADISO, Silvio Ruiz; BONNICI, Thomas. **Objetificação e outremização em Is there nowhere else where we can meet? de Nadine Gordimer**. Revista: Acta Scientiarum. Language and Culture. Maringá, v. 35, n. 1, p. 17-24, jan. Mar., 2013.

WIKIPÉDIA, A enciclopédia Livre. **Horácio Quiroga**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Horacio_Quiroga>. Acesso em: 22 set. 2018.

WIKIPÉDIA, A enciclopédia Livre. **Américo Vespúcio**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Am%C3%A9rico_Vesp%C3%BAcio>. Acesso em: 22 set. 2018.

# CAPÍTULO 4

## “LOS CONVIDADOS DE AGOSTO”: SIMBOLISMO Y TRANSGRESIÓN FEMENINA

*Data de aceite: 01/06/2021*
*Data de submissão: 06/03/2021*

**Karina Reis de Sousa**
Programa de Pós-Graduação em Literatura (Pós-Lit) da Universidade de Brasília
Brasília – DF
http://lattes.cnpq.br/4588266762344795

**RESUMEN**: *Los convidados de agosto*, de Rosario Castellanos, se construye cuando una sociedad que busca mantener los valores androcéntricos y patriarcales se ve confrontada por una joven que decide transgredir a las imposiciones sociales y las costumbres de su pueblo para realizar su deseo más profundo y secreto: tener a un hombre. A través de la perspectiva narrativa de la protagonista, se establece un entretejido simbólico entre un mundo privativo y accesible a las mujeres (el conforto de la casa) y la posibilidad de alcanzar la libertad del mundo público representado por la Feria de Santo Domingo de Guzmán. Esa doble caracterización sustenta la discusión que planteamos para acercarnos al cuento que trasciende lo literario y engendra cuestiones filosóficas y sociales presentes en la sociedad mexicana del siglo XX.
**PALABRAS-CLAVE:** Rosario Castellanos; narrativa mexicana; feminismo; transgresión; simbolismo.

### “LOS CONVIDADOS DE AGOSTO: SIMBOLISMO E TRANSGRESSÃO FEMENINA

**RESUMO:** *Los convidados de agosto*, de Rosario Castellanos, constrói-se quando uma sociedade que busca manter os valores androcêntricos e patriarcais se vê confrontada por uma jovem que decide transgredir às imposições sociais e os costumes de seu povo para realizar seu desejo mais profundo e secreto: possuir um homem. Através da perspectiva narrativa da protagonista, estabelece-se um entrelaçado simbólico entre um mundo privativo e acessível para as mulheres (o conforto do lar) e a possibilidade de alcançar a liberdade do mundo público representado pela Feira de Santo Domingo Guzmán. Essa dupla caracterização sustenta a discussão que levantamos para nos aproximar ao conto que transcende ao literário e engendra questões filosóficas e sociais presentes na sociedade mexicana do século XX.
**PALAVRAS-CHAVE:** Rosario Castellanos; narrativa mexicana, feminismo; transgressão; simbolismo.

## 1 I INTRODUCCIÓN

*Los convidados de agosto* es un cuento de la escritora mexicana Rosario Castellanos (Ciudad de México, 25 de mayo de 1925 – Tel Aviv, 7 de agosto de 1974) publicado en 1964 que relata la historia de la joven Emelina, una mujer de 35 años que enfrenta los dilemas y el “peso de una soltería” (CASTELLANOS, 2019, p. 13). Todo se sitúa en Comitán, México, y

ocurre en una única fecha: el día de Santo Domingo de Guzmán, padrino de la ciudad.

Mientras comparte un ambiente familiar conflictuante con su hermana mayor Ester, su hermano varón Mateo y su viuda madre, la protagonista sueña en irse a la feria de agosto y finalmente encontrar al hombre que la hará descubrir los misterios de la vida. Inmersa en pensamientos, delirios y devaneos, Emelina comparte con el lector la visión de un pueblo que lucha para mantener sus tradiciones patriarcales y sobretodo los códigos que rigen a las mujeres comitecas en todos los roles sociales, al paso que desea romper las cadenas para satisfacer sus apetitos.

## 2 | MODALIZACIÓN NARRATIVA

Todo el cuento es descrito por un narrador omnisciente desde la perspectiva visual de la protagonista de la historia, Emelina. Aunque no teja comentarios sobre los relatos, en algunos momentos, la narración sobrepasa la mente de la joven protagonista, sus sueños y devaneos y se hacen parte del discurso del narrador (RIBEIRO, 2005, p. 84).

Los pensamientos de Emelina que entrecruzan la narración omnisciente son importantes "para se entender o universo de Emelina, para perceber quais são seus anseios e conhecer a sociedade em que vive" (RIBEIRO, 2005, p. 85). Sus visiones más personales denotan a la historia el interno y particular mundo privativo:

> Muchachas de los barrios, claro, que no tenían mucha honra que perder y ningún apellido que salvaguardar. ¡Y qué descaradas eran, Dios mío! Andaban a los cuatro vientos pregonando (con sus ademanes, con sus risas altas, con sus escotes) que se les quemaba la miel. (CASTELLANOS, 2019, p.13).

En este trecho cuando Emelina cuenta, por medio de sus reflexiones, sobre las tradiciones de la feria de agosto y explica la oportunidad involucrada en la festividad para algunas jóvenes que desean aventurarse, nos queda claro la visión principal de la sociedad en el texto frente a los intentos de las mujeres que deciden abandonar los papeles que les son impuestos y salen a aprovechar el día de Santo Domingo de Guzmán.

Por otro lado, las descripciones más externas y físicas son hechas por el narrador omnisciente:

> El gran portón de la iglesia estaba abierto de par en par. Así resaltaba mejor la reja de papel de China que las manos diligentes de los afiliados a las congregaciones habían labrado durante la semana anterior [...]. Cada figura era un símbolo: iniciales religiosas, dibujos de ornamentos litúrgicos, representaciones sagradas. Alrededor una leyenda lo abarcaba todo: "¡Viva Santo Domingo de Guzmán, patrón del pueblo!". (CASTELLANOS, 2019, p. 10-11).

Así pues, aunque de manera sutil, se construye la idea de un espacio y de una tradición popular que será el plan de fondo de todo el cuento.

## 3 I MODALIZACIÓN ESPACIAL

Los espacios físicos más bien definidos dentro del cuento son: la casa de Emelina y la calle donde ocurre toda la festividad y la feria de agosto. Paradojalmente son dimensiones distintas, con cargas diferentes y agregan dos perspectivas a la historia. “Se a casa é um universo fechado, que tende para o silêncio, o monótono e a lentidão, a rua é um espaço aberto, ruidoso e agitado” (RIBEIRO, 2005, p. 87).

En la casa de Emelina su óptica narrativa es más fuerte. Al mezclar la sencilla descripción del espacio físico con los pensamientos de la protagonista, Castellanos nos muestra lo incómodo en que vive Emelina frente a su familia. El comedor, supuesto lugar de reunión familiar, sirve como escenario de presentación a los miembros de la casa y embates psicológicos. De la misma manera que el cuarto de vestirse y el dormitorio son los refugios de Emelina. Sin embargo, es en el pasillo que la protagonista vive parte de sus delirios y en el zaguán que mantiene contacto con las personas de fuera de su círculo familiar. Poco a poco, ella crea un movimiento saliendo de su propio espacio domiciliar y privado hasta la calle.

El extraño universo público y masculino que representa la calle es descrito como un ambiente diverso, lleno y ruidoso. El punto principal tanto de la feria de agosto como del propio mundo externo de Emelina son las corridas de toros. Tradición de la festividad, es donde las jóvenes consiguen acercarse a los hombres.

Por lo tanto, es en su casa que la joven protagonista nos presenta la imagen de sus más profundas idealizaciones y apetitos, pero la concretización de esos deseos solamente se tornará posible en el externo, o sea, en el universo público (RIBEIRO, 2005, p. 52).

## 4 I SIMBOLISMOS

En el primer nivel simbólico, el área domiciliar, tenemos la casa como la tradicional extensión femenina, ambiente doméstico y de cuidado habitual designado por las mujeres. Muchas de las reflexiones de Emelina ocurren en ese espacio.

En los cómodos más privativos (el cuarto de vestirse, por ejemplo) Emelina hacía el profundo análisis de su propio cuerpo y de sus deseos como mujer, “ante el espejo del armario, fue examinando, con lentitud, su desnudez” (CASTELLANOS, 2019, p. 16). Lo conocía bien a su cuerpo ya que lo examinaba todos los días y no dejaba de observar los cambios en su piel provocados por el tiempo:

> ¿Cómo va a dejar huellas el tiempo si no nos ha tocado? Porque esperar (y ella no había hecho en su vida más que esperar) es permanecer al margen. ¡Cuántas veces había envidiado a las otras, a las que se lanzaban a la corriente y se dejaban arrastrar por ella! Su abstención debía tener recompensa. (CASTELLANOS, 2019, p. 17).

Por supuesto, la urgencia del tiempo y el miedo de la vejez despiertan en Emelina el deseo de realizar luego sus apetitos sexuales y conocer profundamente a un hombre,

aunque no fuera de la manera más tradicional, por medio de matrimonio.

Más adelante, siguiendo los cómodos de la casa, llegamos al pasillo donde la protagonista frente a la jaula de un canario intenta libertar al solitario pájaro que, por su vez, prefiere mantenerse en las amarras de su conocido destino. El impulso que siente Emelina todavía la extraña, la aterroriza y la hace vacilar en ese momento, así como le ocurrió al canario.

Sin embargo, Emelina no desiste de sus hazañas y sigue para el universo exterior. En el segundo nivel simbólico, la calle y feria de agosto, la protagonista y su amiga Concha "Pasaban ante los visillos, apenas corridos, de las ventanas, erguidas, sin aceptar la mirada de conmiseración o de burla que las prudentes, las resignadas, les dirigían" (CASTELLANOS, 2019, p. 30 - 31).

Andar por la calle representaba para Emelina y su amiga Concha, que la acompañaba, la continuidad de la juventud y el rompimiento del molde que la sociedad imponía a las solteras. Además, ya mostraba el comienzo de una transgresión frente a las costumbres machistas.

En la festividad del día de Santo Domingo Guzmán, la corrida de toros se hacía el punto más esperado de la feria de agosto. Para las jóvenes, era la oportunidad de acercarse a los hombres y extranjeros que frecuentaban el espacio. Es interesante pensar que el toro aquí representa al universo masculino y la fuerza del hombre (RIBEIRO, 2005, p. 51).

De hecho, Emelina conoce a un hombre en las corridas de toros. Mientras comparte botellas y copas de vino con él, nuestra protagonista finalmente se expresa verbalmente en un largo monólogo que intentan justificar sus escojas de vida. "Consciente ya de lo que su conducta significaba de desafío al pueblo entero de Comitán, irguió la cabeza y sus ojos vidriaron de orgullo" (CASTELLANOS, 2019, p. 37). Emelina, por fin, consigue legitimar y externalizar para sí misma sus apetitos y ambiciones apasionadas.

## 5 | CONSIDERACIONES FINALES

Rosario Castellanos en muchas de sus obras trae los ejes del matrimonio y de la maternidad relacionado a sus personajes femeninos como una forma de identidad femenina. Para Emelina era claro el destino trazado de las mujeres: casarse y tornarse madre. Sin embargo, esta línea de sucesos no ocurre para ella y a los 35 años fadada a cargar para siempre el peso de la soltería, ella rompe con esta espera por un hombre que venga a desposarla y sale en búsqueda de alguien que la enseñe sobre la vida (MUÑOZ, 1990).

En su propia casa ella no tiene espacio para hablar y, tampoco, consigue expresarse con las otras mujeres de allí: la hermana mayor y la madre viuda. Ester, la soltera que asumió la gran responsabilidad de tocar la casa, acepta tranquilamente el papel que le toca. Su madre, que se volvió loca, solamente vocifera hechos pasados sobre sus recuerdos del matrimonio. Las dos mujeres son víctimas del patriarcado.

"[...] la mujer soltera, y por consiguiente ignorante de su sexualidad, no reacciona, al menos de manera visible, ante los estímulos exteriores o ante los impulsos interiores" (FISCAL, 1985, p. 28). En el caso de Emelina, pese a que estuvo privada de verbalización y fadada a significarse solamente en su ámbito interior, mantenía un contacto diario con su identidad corporal y su gran transgresión fue llevar todo el ímpetu que corría en sus venas para el universo exterior, la calle.

El "rompimiento" que hace la protagonista ya estaba anunciado desde la primera frase del cuento y "aquí radica precisamente la causa de la tragedia de Emelina: el sentir el apremio de sus necesidades corporales y el saber que nunca podrá satisfacerlas" (MUÑOZ, 1990, p.53) ya que, al final del relato, sus actos son interrumpidos por su hermano Mateo y su amigo Enrique. Salvadores del honor, del apellido de la familia y de la buena conducta femenina, los dos enmarcan el escenario narrativo patriarcal y androcéntrico de Comitán que prioriza los intereses masculinos y excluye a la mujer (MUÑOZ, 1990).

Por fin, *Los convidaos de agosto* marca las esferas pertenecientes a los hombres, el público, y a las mujeres, la casa, con la figura de Emelina privada de realizar sus deseos de aprender sobre la vida y Enrique golpeando la puerta de un burdel.

## REFERENCIAS


BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo 1. Fatos e mitos**, Trad: Sérgio Milliet, São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.

BOTTON, V. B. **A mulher e o eterno feminino em Rosario Castellanos**. História: Questões & Debates, vol. 67, n.1, p. 197-229, jan./jun. 2019.

CASTELLANOS, R. **Los convidados de agosto**. México: Fondo de Cultura Económica, 2019. (Versión en libro electrónico).

CASTELLANOS, R. **Mujer que sabe latín…** México: Fondo de Cultura Económica, 2010. (Edición electrónica).

CASTELLANOS, R. **Sobre cultura femenina.** Prólogo de Gabriela Cano. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. (Edición electrónica).

FISCAL, M. R. **Identidad y lenguaje en los personajes femeninos de Rosario Castellanos**. Chasqui, vol. 14, n. 2/3, p. 25-35, feb./mayo 1985. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/20778258?read-now=1&seq=1. Accedido el 23 de agosto de 2020.

MUÑOZ, W. O. **"Los convidados de agosto": acercamiento a un texto posible**. Letras femeninas, vol. 16, n. ½, p. 51-58, primavera/otoño 1990. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/23020932?read-now=1&seq=1. Accedido el 23 de agosto de 2020.

RIBEIRO, F. **O conflito feminino em "Los convidados de agosto"**. Revista Ártemis - Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades, n. 2, p. 82 - 95, 20 jul. 2005.

URRUTIA, E. Rosario Castellanos. **Despertar de la conciencia feminista**. Revista de la Universidad de México, n. 16, p. 75-79, 2005.

# CAPÍTULO 5

## A VISÃO ECOCRÍTICA DE MIYAZAKI EM PRINCESA MONONOKE

*Data de aceite: 01/06/2021*
*Data de submissão: 06/03/2021*

**Nicole Torres Pacheco**
Universidade Federal do Paraná, Departamento de línguas estrangeiras modernas.
Curitiba - Paraná
http://lattes.cnpq.br/3839422155723293

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo analisar as características ecocritícas do diretor de animação Hayao Miyazaki e pontuá-las dentro do filme Princesa Mononoke (1997), de sua autoria. O interesse na pesquisa se deu por meio da participação da aluna no evento de extensão "Três encontros ecocríticos", ministrado pelo professor Klaus Eggensperger, em 2017. A metodologia utilizada foi a de revisão bibliográfica e teve como resultado uma profunda análise da animação, mas também de questões da ecocrítica e da gestão ambiental que norteiam a área de estudo e muitas das grandes discussões atuais. Tais questões e reflexões, que filme e estudo promoveram, foram estudadas e discutidas no Grupo de Estudos Ecocríticos (GECO) do qual a aluna participa. Por fim, foi possível apreender também ideologias e problemáticas comuns em outras animações de Miyazaki, traçando um paralelo entre a cultura japonesa e ocidental. Portanto, tal projeto foi de grande importância para o desenvolvimento de um senso crítico ambiental por parte da aluna, e para produção de mais uma pesquisa dentro dos estudos ecocríticos.

**PALAVRAS-CHAVE**: Cultura japonesa; Ecocrítica; Miyazaki; Princesa Mononoke.

### MIYAZAKI'S ECOCRITICISM IN PRINCESS MONONOKE

**ABSTRACT:** This work aims to analyze the ecocritic aspects of animation director Hayao Miyazaki, using Princess Mononoke (1997) as a study subject. The research began in 2017, under the orientation of professor Klaus Eggensperger in the undergraduate research program of UFPR (Federal University of Paraná). The main methodologic technique was an intensive bibliography review on the topics of animation, Japanese culture and history, ecocriticism, and environmental management. These issues, in relation to the subject, were discussed in the GECO (Ecocritics Study Group), a study group with members of UTFPR (Federal University of Technology – Parana) and UFPR, including professor Eggensperger. The results of this study provide an ecocritical and cultural parallel between Japan and occident, which culminates in a deepened ecocritical sense about a "child" filmstrip.

**KEYWORDS**: Japanese culture; Ecocritics; Miyazaki; Princess Mononoke.

## 1 I INTRODUÇÃO

O tema da pesquisa se baseia em um ponto de vista ecocrítico para estudar a linha de pensamento de Hayao Miyazaki, criador do estúdio de animação Ghibli, com atenção

especial para o filme Princesa Mononoke uma vez que o enredo da animação é totalmente voltado para as problemáticas ambientais. A motivação da pesquisa se deu, primeiramente, pelo interesse da aluna no diretor e cultura japonesa. Depois da participação de um evento de extensão chamado “Três Encontros Ecocríticos”, houve a maturação da ideia de estudar uma animação de Miyazaki sob este viés. A animação escolhia foi Princesa Mononoke em razão de sua narrativa já voltada para as questões ambientais. Portanto, o objetivo do trabalho é estudar as principais ideias ambientais do estúdio Ghibli e pontuá-los dentro de Princesa Mononoke como forma de aprofundar as reflexões sobre este filme.

## 2 | REVISÃO DA LITERATURA

### 2.1 Ecocrítica e a natureza no Japão

Antes de tratar de Miyazaki e da animação de escolha é preciso discorrer sobre os conceitos ecocríticos que serão utilizados na análise, e também sobre a percepção da natureza na cultura japonesa.

Resumidamente, pode-se definir a ecocrítica como o campo de estudo da natureza em obras literárias. Ela está intimamente conectada com o movimento ambientalista e seus desdobramentos, porém só está se consolidando como campo de estudos atualmente, sob a grande área do *environmental studies*. Mais além, a ecocrítica se utiliza do conhecimento científico de diversas áreas para teorizar e caracterizar a presença do natural. Por essa razão se faz necessário conhecer o como o conceito de natureza se dá na sociedade japonesa, para então compreender e relacionar diversos aspectos ecocríticos de Princesa Mononke.

Um dos pontos da cultura japonesa que mais chama a atenção e contrasta com o ocidente é a natureza. Porém não necessariamente o significado da palavra, mas sim a relação que os japoneses estabelecem com ela.

É fato que a relação do homem e da natureza tomou forma com a religião, e foi esta que condicionou - e ainda o faz – essa relação. No caso do ocidente, o cristianismo coloca a natureza numa posição inferior. Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, por isso somos os únicos seres do planeta a possuir a cultura. Isso faz com que o papel da natureza seja exclusivamente prover nossas necessidades.

Mais tarde, essas ideias ganharam espaço na filosofia. No iluminismo francês o mundo natural passou a ser entendido como uma máquina, cujo os funcionamentos lógicos e racionais deveriam ser estudados e utilizados pelo homem.

No Japão, entretanto, a religião propunha uma relação diferente com a natureza. Desde sua primeira religião, o xintoísmo, o Japão desenvolveu um profundo senso de harmonia com o natural. Suas forças eram respeitas de modo que o povo japonês, assim como as outras criaturas, deveria se esforçar para manter a harmonia dentro de um sistema do qual fazia parte. Mas tarde com a chegada do taoísmo e do budismo, esse princípio

básico passou por ressignificações, mas permaneceu no cerne das atividades artísticas nipônicas.

### *2.1.1 Budismo, xintoísmo e taoísmo*

A primeira religião japonesa foi o xintoísmo. Sua etimologia significa "caminho divino" e sua prática e significado está ligado às diversas formas de se relacionar com o divino. Por esse motivo se trata de uma religião inclusiva, que mesmo sem um fundador ou textos sagrados prega uma ideologia de adoração e rituais de fácil identificação com outras religiões, razão essa que promoveu o grande sincretismo espiritual que permeia a sociedade japonesa. Essa religião politeísta associa suas múltiplas divindades a elementos e fenômenos naturais, ou seja, segundo a visão xintoísta pedras, rios, árvores e afins possuíam suas próprias entidades. Com um mundo espiritual tão diverso e diretamente ligado à natureza, os primórdios do relacionamento homem e natureza dos japoneses já possuía uma consciência ligada aos elementos naturais.

O budismo e o taoísmo foram as religiões com uma visão tão profunda quanto o xintoísmo sobre a natureza que chegaram ao Japão. Ambas destacavam a importância da harmonia com o mundo natural e trouxeram outras visões sobre que enriqueceram o imaginário acerca do natural dos japoneses. O budismo, mais tarde embasando o desenvolvimento do zen, trouxe a ideia de harmonia que propunha uma coexistência com o mundo natural, de modo a influenciar as artes clássicas japonesas posteriormente. A maioria das artes japonesas são voltadas a seguir o fluxo da natureza e apreciá-la, por exemplo a cerimônia do chá que possui um procedimento específico para cada estação do ano.

As religiões chinesas trouxeram a ideia de pertencimento do ciclo natural, colocando o homem como "filho" da natureza. Tal ideia também corrobora com a ideia central de artes como a cerimônia do chá. Através do confucionismo a ideia de harmonia com a natureza também foi reinterpretada para a valorização da harmonia familiar, onde as gerações mais velhas são respeitadas como a figura de mais saber do núcleo familiar.

É possível perceber que tais ideias não permanecem somente no âmbito religioso ou no imaginário natural dos japoneses. A vida espiritual da maioria dessas pessoas é uma miscelânea das religiões desenvolvidas no Japão.

### *2.1.2 Os ainu*

Os ainu são o único povo indígena do Japão. Residentes da Região norte do país desde muito tempo, seu papel no imaginário da natureza é significativo. Devido a um sincretismo do povo ainu com os japoneses, muitas das práticas religiosas de ambos são similares. Porém o que mais interessa numa abordagem sobre a natureza é que a semelhança mais marcante se trata da questão do politeísmo.

Os ainu acreditam que todos os objetos e, principalmente, a natureza possuem deuses. Esses deuses vivem num plano diferente do plano humano e se relacionam com os homens numa hierarquia "ser celestial e homem" um pouco diferente da qual o ocidente está acostumado.

Apesar desses deuses serem cultuados como provedores - de alimento, serviços, fortuna, entre outros -, também são passíveis de errar, abrindo a possibilidade de negociação. O que é interessante sobre essa negociação é que ela proporciona um papel mais ativo da natureza na vida dos ainu. A natureza provedora ganha um papel ativo de negociação com os homens e isso concede a essas entidades o respeito como igual.

#### *2.1.3 Natureza e a literatura japonesa*

No início do desenvolvimento da literatura no Japão o conceito de natureza era mais próximo e influenciado pelo presente na cultura ainu, como pode-se observar em obras como o Kojiki,

Um pouco mais tarde, as estações se tornaram a manifestação mais frequente da natureza no âmbito literário e artístico. Por se tratar de um fenômeno natural cíclico e de fácil observação, as quatro estações ganharam um lugar especial nas interpretações artísticas dos mais variados gêneros. Como exemplo marcante na literatura tem-se os haiku e fora dela a cerimônia do chá.

A característica cíclica por sua vez, tem presença em incontáveis aspectos da vida japonesa. A começar pelo conceito de harmonia e de bem e mal vindos da China, o yin e yang. Nas histórias dos mais diversos meios semióticos, a interdependência do bem e do mal gera um ciclo harmonioso que nunca tem fim, tal característica pode ser observada desde contos antigos até gêneros populares como o mangá e o anime.

Porém, a partir da era Meiji a natureza foi ressignificada na literatura. O movimento do realismo japonês que propunha como cerne da arte da escrita a representação do homem, da psique e do espírito, proporcionou primeiramente uma visão de natureza muito próxima da ocidental. Nesse dado momento, a natureza - a paisagem, o ambiente -, foi colocada como elemento oposto ao espírito humano.

Contudo não demorou muito para que o oposto fosse validado. Nakagawa (2017) explica que foi notada a influência que o ambiente tem sobre o humano – principalmente sobre o japonês, dada sua história. A partir disso, a ideia de que o espírito coexiste com a natureza, e vice-versa, foi enraizada. Todavia, os estudos ecocríticos só entraram em cena no país posteriormente.

### 2.2 O estúdio Ghibli e Miyazaki

Ghibli é um estúdio de animação criado em 1985 por Hayao Miyazaki, Isao Takahata, Toshio Suzuki e Yasuyoshi Tokuma, sendo Hayao Miyazaki seu principal diretor. Famoso por suas animações com temáticas complexas e pelo uso fiel das técnicas tradicionais de

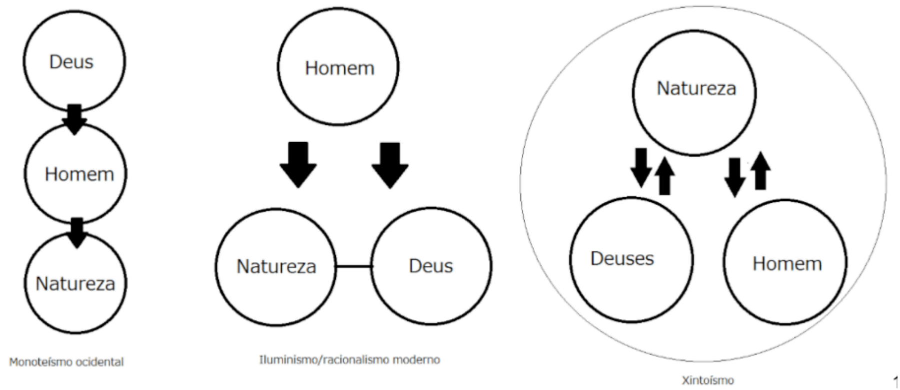
animação, Ghibli ganhou notoriedade mundial com seus filmes. Outra característica de Miyazaki na maioria dos filmes é a natureza, isso devido a sua própria posição ambientalista que, apesar de não transparecer em seu trabalho, busca sempre provocar reflexões sobre este tema no espectador.

Para tal propósito, valores xintoístas sobre a natureza são usados frequentemente, em especial o animismo.

O animismo, em termos gerais e comuns a todas às suas ressignificações ao longo do tempo, se refere à crença em seres espirituais e constitui o primeiro estágio das religiões organizadas. Inicialmente tido como termo pejorativo por ser ligado ao primitivismo – quando este também é tido com um significado negativo –, atualmente se trata de um termo cunhado por estudiosos num sentido mais amplo que o primeiro apresentado; a partir do século XXI, o animismo começou a ser utilizado para diferenciar nações ou sociedades entre si, enquanto emprega em seu sentido conotações normativas das mesmas. Partindo dessa premissa, pode-se pensar num animismo japonês.

Assim como na literatura japonesa, o primitivismo referente à natureza não chegou a se consolidar como termo negativo. Ao contrário, segundo acadêmicos japoneses, esse animismo primitivo é desejado e seria o fator que tanto distancia Japão e ocidente culturalmente. O animismo japonês tem raiz na primeira religião japonesa, o xintoísmo. Assim sendo, pode ser definido como a crença que animais, plantas e corpos inorgânicos têm um espírito diretamente relacionado com os humanos. Também é fato que o animismo japonês está relativamente melhor preservado na cultura ainu ainda existente e na dos japoneses periféricos do arquipélago de Ryushu.

O xintoísmo pode se caracterizar como toda prática religiosa composta de costumes de adoração a um ou mais deuses. Por esse motivo, abrange uma prática constituinte de uma instituição, organização ou comunidade tanto quanto um conjunto de ideias, práticas e jeitos de se fazer coisas diversas incorporados somente na vida diária, sem a necessidade de uma adoração religiosa nos termos ocidentais. É por isso que não há divindades banais ou aleatórias dentro do xintoísmo, todas representam uma ideia, fenômeno ou prática que corresponde a uma ação espiritualizada. São essas peculiaridades e subjetividades da cultura japonesa que, quando utilizadas por Miyazaki, conferem um caráter mágico e sensitivo às animações aos olhos dos espectadores ocidentais. As relações entre homem, natureza e divindade(s) pode ser representada no esquema abaixo.




Esquema retirado do texto *Animism inside Japanese animations*, por Mikyung Bak.

## 2.3 Aspectos técnicos

No geral, as animações japonesas são feitas utilizando a técnica tradicional. Porém não é incomum o uso paralelo de técnicas computadorizadas. Mesmo assim a importância das ilustrações à mão é valorizada.

No caso específico do Studio Ghibli, o papel criativo do artista tem muito mais peso, fazendo assim com que haja mais restrições quanto ao uso de técnicas digitais. Esse modo de animar é uma das principais marcas dos trabalhos com o selo Ghibli. A política do Studio é a de que técnicas computadorizadas não devem comprometer ou tirar a atenção do trabalho artístico à mão. Este recurso é usado como um dos meios de composição de imagem, sendo recorrido em casos de limitações no uso da animação em células ou para adiantar alguns processos. De fato, a coexistência das técnicas de animação tradicionais e modernas faz parte do cerne da filosofia do Ghibli e, convenientemente, é essa qualidade que justifica tamanho sucesso.

Contudo essa coexistência de técnicas dentro do Studio Ghibli se deu de maneira progressiva e não se mostra uma constante. Embora em A Viagem de Chihiro (2001) o CGI tenha sido usado para dar mais efeitos a água, em Ponyo (2008), animação onde o mar é um cenário recorrente, foi produzido inteiramente em 2D. Ponyo é uma animação destacada pela complexidade da animação da água sem utilizar técnicas digitais. Sob essa ocorrência é correto afirmar que os artistas do estúdio sentem a necessidade de trabalhar com o modo mais clássico de produção. A diferença das duas animações, no que se refere aos aspectos técnicos da água, pode ser observada abaixo.

Outros exemplos da integração do 2D com o CGI estão em A Viagem de Chihiro. Na cena em que a personagem principal e Haku caminham entre arbustos de rosas foi usada uma técnica de movimentação de câmera realizada em computador. Essa cena belíssima mostra a maestria com que o estúdio concilia as duas técnicas.

Outra característica marcante do Studio Ghibli é, inegavelmente, a estética do diretor Hayao Miyazaki. Os temas recorrentes presentes em seus filmes têm quase sempre um grau de semelhança com o relacionamento do ser humano com a natureza, tecnologia, sobrenatural e até mesmo o espiritual. Tudo isso direcionado às crianças.

> Eu acredito que as almas das crianças são herdeiras da memória histórica da geração passada. Quando elas crescem e experimentam o dia a dia do mundo atual essa memória se enfraquece. Eu sinto que preciso fazer um filme que se aprofunde nesse nível. Se pudesse fazer isso, morreria feliz. (Brooks, 2005)[1]

Porém, antes de se aprofundar nessa temática é preciso pensar em como se percebe a realidade pois é essa percepção que está intimamente ligada com o processo criativo e com a apreciação do mesmo. Os sentidos empíricos é o que caracteriza o primeiro nível da percepção, em seguida os outros níveis são subjetivos e são os responsáveis pela geração de ideias. A técnica e a tecnologia é o que possibilita a realização dessas ideias.

Um dos níveis secundários da percepção é a interpretação da realidade com a qual o indivíduo tem contato. Ela ocorre inconscientemente e independentemente. A interpretação também está ligada à imaginação, que é o principal mecanismo dos trabalhos criativos. Especialmente em animações, a função semiótica da imaginação é percebida pelo espectador e expressada pelo artista. Isto considerando a imaginação no sentido de um recurso nostálgico da infância intimamente ligado a imagens, que é a concepção do termo mais familiar.

> A animação começa quando alguém deseja representar e capturar o mundo físico mais vividamente, ou com o desejo de expressar o mundo da imaginação em imagens. Obviamente esse ponto inicial é comum a todas as atividades artísticas, e para fazer filmes em particular. Além disso, a grande diferença entre animação e outros modos de fazer filmes é que para criar um mundo de movimento o animador precisa empreender um enorme trabalho intenso de desenhar cada coisa a mão. Goro Miyazaki, Studio Ghibli Director.[2]

Segundo Bin Yee Ang (2013), a imaginação no contexto do animador - e do Studio Ghibli - é pensar no verossímil de uma realidade construída que envolve artista e espectador numa espécie de acordo, onde quem assiste aceita a realidade apresentada pela animação. E a estética característica de Miyazaki se consolida justamente no modo como são produzidas as realidades dos filmes. As produções desse autor apresentam uma grande quantidade de detalhes; nos personagens, nos *backgrouds*, na narrativa, nas cores, nas ações e em toda a composição do produto final de forma geral.

---

1 Traduçãolivre. “I believe that children’s souls are the inheritors of historical memory from previous generations. It’s just that when they grow older and experience the everyday world that memory sinks lower and lower. I feel I need to make a film that reaches down to that level. If I could do that, I would die happy.” (Brooks, 2005)

2 Tradução livre. “Animation began with people’s desire to more vividly capture and depict the physical world, or the desire to put into pictures the world of imagination. Of course,this starting point is common for all artistic activities, and for filmmaking in particular. Yet, the big difference between animation and other kinds of filmmaking is that to create a world of motion, one needs to undertake the enormously labour-intensive task of drawing every single thing by hand”. Goro Miyazaki, Studio Ghibli Director.

Diferentemente da maioria das animações, todos os elementos das cenas são pensados e intencionados. Como os figurantes que encaram a personagem Kiki: eles possuem roupas diferentes, cores e cortes de cabelo distintos, variação na altura e acessórios. Os prédios mais distantes possuem janelas, arquiteturas diversas; há árvores e até mesmo uma torre no prédio em último plano, após a ponte.

Todos esses detalhes tornam as produções envolventes e intrigantes. Faz com que o espectador consiga se perguntar sobre as possíveis histórias não contadas do universo apresentado. Porém esse cuidado também existe com os personagens principais de cada história. Cada protagonista tem um design e cores marcantes, apesar de serem desenhados para não parecerem tão diferentes dos personagens menos importantes, uma vez que todos integram o mesmo mundo.

Em resumo, a estética do Studio Ghibli é detalhista dentro da estética própria de cada produção. Isso ocorre de tal forma que até mesmo os mundos sobrenaturais parecem ter uma lógica interna. Tudo isso é reforçado porque até mesmo as ações dos filmes não acontecem somente para propósitos de avanço narrativo, mas também para caracterizar o ambiente e as pessoas.

Um exemplo é uma cena de A Viagem de Chihiro, onde Chihiro simplesmente calça os sapatos. Como ela se encontra apressada, não coloca as meias. A animação também a mostra arrumando a parte de trás do calçado e depois o batendo no chão com a ponta para verificar se está bem encaixado. Essa cena transmite uma determinação da personagem que não havia no começo da trama. Além de mostrar sua pressa, essa cena transmite a certeza recém adquirida de Chihiro quando ela verifica o encaixe dos tênis para que isso não a incomode enquanto ela resolve os conflitos da história a que foi submetida.

## 3 | RESULTADOS E DISCUSSÃO

Princesa Mononoke, ou Mononoke Hime, é um filme de produzido em 1997 pelo estúdio de animação japonês Ghibli, dirigido por Hayao Miyazaki. Se trata da história do príncipe de um pequeno vilarejo que é amaldiçoado à morte ao se encontrar com uma entidade maligna na forma de javali. Ao aceitar a jornada de procurar por uma cura, ele se envolve numa guerra entre uma floresta e uma colônia de mineradores.

No início da animação o protagonista e sua vila são apresentados. Ashitaka é o príncipe dos últimos emishi, que compõe o vilarejo. Esse povo é até o momento tido como percussores dos ainu. O termo, na verdade, se referia a região norte do Japão e esses povos nativos eram constituídos por vários outros de característica tribal. Conforme o Japão começou a se desenvolver e desejar expandir seu território, algumas dessas tribos se juntaram a favor, porém os povos contra a expansão territorial formaram uma resistência desafiadora. É característica desse povo sua luta utilizando cavalos, o que trazia grande vantagem contra as armas de fogo que o lado japonês começava a utilizar. Neste ponto,

a presença dessas informações, os emishi e armas de fogo, contextualiza a história num Japão em meados do século IX.

Quando seu povo é atacado pelo *tatarigami* (deus amaldiçoado) Nago, Ashitaka o mata, porém adquire a maldição. É claro desde o começo da animação que Nago está amaldiçoado por um ódio profundo, fato importante que permite uma reflexão sobre o desenrolar dos fatos e o poder do ódio.

Ashitaka descobre estar amaldiçoado à morte pelo ódio de Nago e, sabendo somente que foi uma esfera de metal que o matou, ele é incumbido da tarefa de investigar a causa da maldição do deus javali e, se "observar com os olhos desanuviados[3]", poderá salvar a própria vida. Ao ser orientado por Jiko, um monge que o encontra em sua jornada, Ashitaka conhece a floresta dos espíritos, San – a princesa lobo, Lady Eboshi e a Cidade de Ferro.

Na floresta habitam vários espíritos e divindades, como os espíritos das árvores – Kodama, o Grande Espírito da Vida e da Morte, a tribo das divindades lobo, javalis e macacos. As divindades que aparecem na animação, apesar de compartilharem características com o xintoísmo, são criações para a narrativa. Porém, é possível observar tanto divindades de fenômenos como de seres inanimados e animais. O Grande Espírito da Vida e da Morte é a única divindade de um fenômeno, que é o ciclo da vida. Ele não fala e possue duas formas: um cervo durante o dia e um corpo translúcido gigante durante a noite.

Ao conhecer ambos os locais, Ashitaka entende que a floresta está em guerra contra a Cidade de Ferro devido às ações extrativistas da mineradora que estão desmatando o local. Fica claro, então, que Eboshi atirou em Nago e o ódio do mesmo, somado à proximidade da morte, causou o desenvolvimento de sua maldição. Além disso, a Cidade de Ferro também está em conflito com um senhor feudal que está interessado no potencial econômico do lugar.

Um dos elementos narrativos do filme é a jornada do herói, modificada em certas partes. Ashitaka é amaldiçoado e por isso decide partir na jornada da trama, porém diferente do arco de protagonista padrão, o personagem principal assume um papel de mediador. O filme o coloca numa posição onde suas ações não definem o rumo da história. O que mais impressiona é que Ashitaka não "salva o dia", mesmo fazendo o melhor que pode dentro do conflito.

Outra estrutura narrativa usada de maneira muito inteligente foi a retratação da vila de Ashitaka. Sendo ela um lugar onde as pessoas vivem em comunhão e respeito com natureza, remete ao espectador a imagem de pastoral antiga, tão viva no senso comum. Por isso quando as primeiras cenas acontecem, já se sabe que a obra abordará a natureza. Contudo esse tema será mais explorado posteriormente.

San é o primeiro personagem do conflito que o personagem principal encontra. Ela é mostrada ao espectador como uma mulher agressiva, igual aos animais protetores ameaçados. Criada pela Deusa Lobo da floresta, ela se enxerga como um animal, tendo

3 Fala dita pela xamã dos emishis.

assim a mesma responsabilidade que sua mãe e irmãos. O conflito da imagem de San, uma humana que se enxerga como animal, é responsável por uma das principais questões ambientais do filme: “o quão diferente é o homem do animal?” Justamente por isso é que ela dá nome à animação, ou melhor; por isso que seu pseudônimo nomeia a obra.

Mononoke significa em japonês uma entidade possuidora de seres humanos. San recebe esse apelido dos moradores da Cidade de Ferro pois eles têm dificuldade de aceitar o fato de que uma humana luta junto dos animais e da floresta. A escolha desse nome representa a dificuldade do homem de se identificar com os animais, mesmo que biologicamente sua “animalidade” seja comprovada. Essa imagem de oposição do homem à natureza, herança do iluminismo francês, mais tarde é quebrada para dar lugar a um novo paradigma.

Agora do outro lado do conflito, temos a líder da Cidade de Ferro. Eboshi é apresentada como uma mulher esperta, astuta, bondosa e poderosa. Seu papel feminista está vinculado à sua visão de desenvolvimento. Ela acredita na tecnologia como meio de se alcançar o ápice da humanidade, e sendo uma mulher respeitada por outros líderes da trama (o que é difícil de se imaginar no momento histórico do filme), faz tudo ao seu alcance para buscar o que acredita. Ela dá voz a minoria feminina e leprosa dentro da sociedade humana, o que faz com que o espectador não crie antipatia por ela. Porém percebe-se que seus meios para realizar os objetivos são gananciosos, fazendo com que uma reflexão sobre este pecado capital, e até mesmo o capitalismo, seja levantada.

Voltando ao herói da história e ainda seguindo os parâmetros principais da jornada do herói, a opinião de Ashitaka começa a se desenvolver depois de conhecer as duas personagens acima. Sua maldição lhe proporciona um grande poder; ao usar o braço tocado pela entidade para se defender, Ashitaka acaba realizando golpes extremamente violentos e de efeito grotesco, e isso é proposital. A maldição da entidade é o ódio gerado pelo conflito. A animação, ao inserir uma violência tão explícita, alerta sobre as proporções que o ódio pode tomar.

Por isso, o conselho dado a Ashitaka é o de “olhar com os olhos desanuviados” da raiva para as duas partes do conflito. Ao fazer isso, ele decide usar esse poder maléfico para a paz. Ele acredita que os dois lados são bons, mas que estão também amaldiçoados e corrompidos pelo ódio e cegos por ele.

Após analisar os movimentos dos personagens, é possível chegar a uma conclusão mais concreta sobre a crítica do filme. Inicialmente apresentado assim, esse conflito parece óbvio ao espectador. Porém há uma quebra brusca de expectativa. Uma vez que os dois lados são bons e iguais – são todos seres da natureza, como a identidade de San sugere -, a oposição clássica de homem e natureza é impossível, dando lugar a uma nova: natureza versus tecnologia, tecnologia sendo neste sentido “(…) todo o conjunto de conhecimentos, razões em torno de algo e/ou maneiras de alterar o mundo de forma prática, com o objetivo

de satisfazer às necessidades humanas.” [4]

Uma vez que o desenvolvimento tecnológico é o maior responsável pelo uso nocivo de recursos naturais, é ele – junto da ganância e do ódio – quem realmente prejudica o mundo o natural. Por acreditarem que o homem é superior à natureza, logo opostos, os habitantes da Cidade de Ferro, especialmente Eboshi, justificam os abusos para com ela utilizando-se dessa premissa.

Contudo, a tecnologia é o progresso e sobrevivência do homem, que por sua vez é um ser da natureza. Logo, não é neste aspecto que há culpabilidade. A natureza não é harmoniosa e homem e sua tecnologia fazem parte dessa dinâmica. Toda crise ambiental é também social. O filme apresenta essa interpretação tanto na cidade de ferro, quanto na dinâmica social da floresta.

No final do filme, Eboshi, movida pela ganância e orgulho, mata o Grande Espírito da Vida e da Morte e rouba sua cabeça para Jiko. Este, ao perder a vida, só tem a morte para oferecer e então seu corpo gigante se transforma num limo sugador de vida. As consequências da atitude de Eboshi representam uma advertência ao espectador. Quando apaziguado por Ashitaka e San, a morte do Espírito gera vida e libertação da guerra. Pode-se interpretar a morte dessa divindade, a partir da afirmação de Ashitaka sobre a presença do mesmo na forma das plantas que seu corpo apaziguado originou, como a transição do mundo animista para como conhecemos hoje. Finalmente, pode-se concluir que a tecnologia e o progresso humanos não são condenados; ao invés, há uma condenação da ganância e do ódio. Crises ambientais pedem por soluções adaptativas para ambos os lados.

Os cidadãos restantes da Cidade de Ferro aparecem assistindo ao relato hipifânico de Eboshi sobre os erros que cometera para com a natureza, e então ele promete se dedicar a construção de um mundo melhor para natureza e humanos. Essa solução proposta por Miyazaki é genérica, idealizada e não levanta questionamentos e reflexões; os quais estamos vivenciando hoje. Entretanto, não desmerece as questões levantadas ao longo da narrativa, se caracterizando como uma produção capaz de abordar o tema das crises ambientais com seriedade e profundidade.

Analisando os aspectos técnicos da animação em Princesa Mononoke há alguns pontos importantes para serem tratados, como o design dos personagens, o cenário e sonoplastia.

O design dos personagens principais os torna muito característicos e dizem muito sobre suas próprias personalidades e objetivos. Serão comentados aqui somente os três principais: Sam, Ashitaka e Eboshi.

Sam é uma garota jovem, provavelmente adolescente, que foi criada pela loba Moro e a sua vestimenta reflete isso. Ela usa peles e roupas que permitem alta mobilidade. Além disso, usa acessórios como um colar e brincos de ossos, uma pintura vermelha no rosto e

4 Definição retirada do site <https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-tecnologia/>.

uma máscara que remete a rituais tribais do início da humanidade. Por sua vez, o aspecto tribal está intimamente ligado a dinâmica social da floresta e a sua característica animista. Suas cores são, basicamente, vermelho, azul escuro e creme. É interessante notar que as peles que Sam usa lembram a pelagem de sua mãe loba, o que mostraria a crença da garota em ser uma loba e não uma humana.

Ashitaka apresenta roupas diferentes por sua origem emishi, antigo povo tribal japonês. Como reflexo disso ele carrega um amuleto que traz proteção, uma touca que lhe permite esconder a identidade e mangas compridas embaixo da tradicional túnica japonesa. As cores que usa são as mesmas de Sam, com variação de tons. O vermelho usado por Ashitaka é mais sóbrio e opaco, porém seus tons de azul são mais claros. Essa aproximação é interessante pois o ambiente em que Ashitaka e Sam viveram contam com a presença forte do animismo e características tribais, Sam mais que Ashitaka.

Eboshi é uma mulher de alto cargo que comanda a Cidade do Ferro e por isso sua vestimenta é diferenciada e um pouco mais completa que a dos outros. Também ela sempre é retratada com um penteado e maquiagem. A túnica que usa é a única estampada, de cores vermelho e amarelo, o que pode sugerir sua força, determinação e empatia. Sua calça e capa também são da cor azul escuro.

É interessante observar que esses três personagens vestem diferentes tons de azul escuro e vermelho. Isso, além de conectá-los numa esfera além da narrativa, também diz um pouco sobre os diferentes graus de características que compartilham. Por exemplo, os três são determinados: Eboshi a conquistar o sucesso, Sam a salvar a floresta e Ashitaka a descobrir uma cura para sua maldição. Contudo, são Sem e Eboshi que se encontram dominadas pelo ódio, o que é expresso na tonalidade vermelha das peças de cada uma e no azul mais escuro que o de Ashitaka. Cor essa que pode ser relacionada ao conflito em que os três estão envolvidos e também na inteligência que apresentam. Por isso também que o tom de vermelho e de azul usados por Ashitaka são mais opacos, já que ele assume uma posição mediadora ao longo do filme.

Se tratando dos cenários, é fundamental comentar sobre a natureza no filme. Primeiramente chama a atenção o modo como a natureza e os animais são apresentados de maneira extremamente realista. Desde as cores, cuja paleta selecionada muda significativamente em relação à natureza dos emishi enfatizando a existência do conflito com tons mais escuros, até a complexa vegetação. A característica mística da floresta é mesclada com a “realidade” com sucesso. O coração místico dela e a cena em que o grande espírito é visto pela primeira vez por Ashitaka - na imagem acima - são exemplos perfeitos.

Na sonoplastia, há um trabalho um tanto inesperado. Mesmo sendo uma animação, há mais momentos com som ambiente e silêncio musical do que normalmente se observa nesse tipo de obra. Isso por sua vez, destaca os momentos mais marcantes com mais intensidade. Há momentos de tensão onde se ouve somente os sons ambientes, como

se a orquestra segurasse a respiração junto do público, e há momentos onde a presença da música enfatiza as cenas decisivas e esperadas pelo espectador. Tudo isso confere ao filme o aspecto maduro e o torna um filme quase que exclusivamente para um público mais preparado.

Quanto a sonoplastia, há um trabalho um tanto inesperado. Mesmo sendo uma animação, há mais momentos com som ambiente e silêncio musical do que normalmente se observa nesse tipo de obra. Isso por sua vez, destaca os momentos mais marcantes com mais intensidade. Há momentos de tensão onde se ouve somente os sons ambientes, como se a orquestra segurasse a respiração junto do público, e há momentos onde a presença da música enfatiza as cenas decisivas e esperadas pelo espectador. Tudo isso confere ao filme o aspecto maduro e o torna um trabalho quase que exclusivamente para um público mais preparado.

## 4 l CONCLUSÃO

Ao estudar essa obra percebe-se, primeiramente, o quão distantes e próximas estão a cultura japonesa e ocidental no âmbito da natureza e do divino. Há semelhanças inegáveis, como a origem animista e os desdobramentos desta presentes em ambas as sociedades. O que torna esses dois objetos quase que polos é o modo como isso se desenvolveu ao longo dos milênios. Atualmente, há uma grande diferença no que este animismo está presente e como influenciou e influencia o modo de viver de ambas as populações, diferença essa que distingue como se pensa a espiritualidade, a natureza e as crises ambientais.

Embora o as consequências do capitalismo radical que o mundo vivencia – tais como o consumismo, extrativismo, imperialismo e até mesmo o racionalismo – englobe tanto Japão quanto ocidente, fazendo com que os valores tradicionais mencionados tenham pouca ou nenhuma relevância para a resolução de problemas ambientais, ainda é possível se inspirar nas ideias xintoístas para refletir sobre possíveis soluções para salvar o planeta.

Como comentado, é praticamente impossível que as pessoas de hoje sentem-se junto as outras e decidam construir um mundo melhor para a natureza de uma hora para outra como Eboshi faz, contudo o xintoísmo japonês pode sim inspirar uma reeducação a longo prazo, mesmo que para alguns essa questão se detenha ao utilitarismo. Nesse sentido, Princesa Mononoke é e será um filme atual por muito tempo e também extremamente necessário.

## REFERÊNCIAS


AINU MUSEUM. **Ainu History and Culture**. 2017. Acesso em: Disponível em: <http://www.ainu-museum.or.jp/en/study/eng01.html> Acesso em: 20 de novembro de 2018.

ANG, Bin Yee. **Hayao Miyazaki as Auteur: Techniques, Technology and Aesthetics in Animation**. Londres, Uk. 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/24505389/Hayao_Miyazaki_as_Auteur_Techniques_Technology_and_Aesthetics_in_Animation>. Acesso em: 15 abr. 2019.

GARRARD, G. **Ecocrítica**. Brasília: UnB editora, 2006.

GOSSIN, P. **Animated nature: aesthetics, ethics andempathy in Miyazaki Hayao's ecophiloshophy**. Artigo acadêmico – Revista Mechademia. Vol 10. Minnesota, 2012.

HAKOMIRI, K. **Emishi**. 2017. Acesso em: Disponível em: <http://emishi-ezo.net/index.htm> Acesso em: 20 de novembro de 2018.

A VIAGEM de Chihiro. Direção de Hayao Miyazaki. Tóquio, Jp: Studio Ghibli, 2001. P&B.

ONO, Sokyo. **Shinto: The Kami Way**. Tóquio: Tuttle Publishing, 1962.

PONYO. Direção de Hayao Miyazaki. Tóquio, Jp: Studio Ghibli, 2008. P&B.

PRINCESA Mononoke. Direção de Hayao Miyazaki. Tóquio, Jp: Studio Ghibli, 1997. P&B.

ROTS, Aike P. Sinto, nature, and ideology in contemporary Japan. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2017.

TOYODA, O. **Kamo no Chomei's Hojoki as Nature Writing**. Tóquio, 2012.

WRIGHT, Jean Ann. **Animation Writing and Development:** From script development to pitch. Oxford, Uk: Elsivier, 2005. 355 p.

YAMADA, T. **An Anthropology of Animism and Shamanism**. Akadémiai Kiadó: Budapest, 1999.

# CAPÍTULO 6

## DISCURSO E IDEOLOGIA EM ANGÚSTIA: UMA BREVE ANÁLISE

*Data de aceite: 01/06/2021*

**Larissa Xavier de Oliveira**
Mestra. Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR

**Maria de Lourdes Rossi Remenche**
Professora Doutora. Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo analisar como as práticas discursivas do personagem principal da obra Angústia (RAMOS, 2007) são interpeladas pela ideologia dominante do Brasil Colonial. Para tanto, apresentamos um breve panorama de como o preconceito contra o povo africano foi sendo constituída pelo/no discurso. Como aparato teórico, esta pesquisa utiliza-se das ideias de Pêcheux (1995, 1999) e Indursky (2013). Considerando o conceito de Formação ideológica, de Formação Discursiva e de Memória discursiva, foi constatado que a ideologia colonialista compõe as práticas discursivas da personagem Luís da Silva personagem Luís da Silva.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ideologia; Formação Discursiva; Interpelação ideológica; Preconceito racial.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze how the discursive practices of the main character of the book entitled *Angústia* (RAMOS, 2007) are challenged by the dominant ideology of Colonial Brazil. For this, we present a brief overview of how prejudice against the African people was being constituted by / in the discourse. The theoretical foundation of this research consists of Pêcheux's(1995, 1999) and Indursky's (2013) work on discourse. Considering the concept of ideological formation, discursive formation and discursive memory, it was found that the colonialist ideology composes the discursive practices of the character Luís da Silva character Luís da Silva.

**KEYWORDS:** Ideology; Discursive Formation; Ideological interpellation; Racial prejudice.

## INTRODUÇÃO

Embora o povo brasileiro seja, reconhecidamente, marcado pela mestiçagem de diferentes raças, ainda se verificam discursos racistas e preconceituosos na sociedade contemporânea. Muito desse preconceito é fruto de discursos racistas que, por um longo período da história do Brasil colonial, defendiam a existência de diferenças hierárquicas entre as raças e que os negros eram inferiores.

Considerando esse contexto, este artigo tem como objetivo analisar como as práticas discursivas do personagem Luís da Silva da obra Angústia (RAMOS, 2007) são interpeladas pela ideologia escravista dominante. O livro Angústia, escrito em 1936, é narrado em 1ª pessoa pelo personagem nordestino Luís da Silva, um funcionário e escritor frustrado que mata o amante de sua amada Marina por ciúmes. Ao longo dessa narrativa psicológica, podemos perceber que o protagonista se coloca,

de forma recorrente, em posição inferior aos outros personagens e evidencia, em sua fala, sentimentos de inferioridade e preconceito em relação à própria raça.

## IDEOLOGIA E FORMAÇÃO IDEOLÓGICA

Pêcheux (1995) baseia-se no marxismo althusseriano para fundamentar sua teoria do discurso. Assim, os estudioso emprega o termo aparelho ideológico de Estado para defender que as ideologias são feitas de práticas. Esses aparelhos correspondem às instituições como a igreja, a escola, a família, entre outros. Essas instituições interpelam os sujeitos por meio de uma ideologia dominante e, nessa concepção teórica, os aspectos culturais de uma sociedade são ideológicos.

Nessa perspectiva, a ideologia não se reproduz e nem se impõe de forma homogênea, já que não é possível atribuir uma classe para cada ideologia, e os aparelhos ideológicos de Estado não são a representação da Ideologia em Geral, pois apenas representam os interesses ideológicos da classe dominante. Para Pêcheux (1995), a ideologia de uma classe se torna dominante por esse grupo ter o poder de inserir sua própria ideologia na maior parte dos aparelhos ideológicos de Estado. Apesar de a ideologia do grupo dominante prevalecer, esses aparelhos são, simultânea e contraditoriamente, instrumentos utilizados por todas as classes, não apenas a da dominante. Isso ocorre porque é por meio da luta de classes, que ocorre no aparelho ideológico, que as relações de produção se transformam.

Em virtude disso, ocorrem as lutas de classes, pois o fato de diversas ideologias coexistirem em uma sociedade faz com que elas entrem em conflito para imporem suas ideologias no aparelho de ideológico de Estado que dividem. Neste sentido, a classe que tiver mais poder torna-se dominante. No entanto, o conflito com outras ideologias irá persistir, pois isso é algo ininterrupto e natural em uma sociedade. Assim sendo, a área ideológica não é a única forma de efetuar a reprodução/representação das relações de produção de uma formação social, já que as condições ideológicas de reprodução/transformação das relações de produção também têm este papel (PÊCHEUX, 1995).

Segundo o autor, as condições ideológicas são constituídas em um dado contexto histórico, para uma determinada formação social e por um dado conjunto de aparelhos ideológicos de Estado. Para o autor, mesmo que a instalação da ideologia dominante controle a maior parte dos aparelhos ideológicos de Estado, não são todos os aparelhos que contribuem com a reprodução e transformação dessa ideologia. No entanto, Pêcheux (1995) ressalta que a luta ideológica é desigual, já que a ideologia dominante esta inserida no âmbito da religião, do conhecimento e da política de uma determinada formação social.

Para explicitar melhor as condições de reprodução/ transformação, o estudioso advoga que é necessário utilizarmos termos de caráter individualistas, pois as práticas discursivas só ocorrem por meio de uma ideologia e a ideologia só existe pelo e para o sujeito. Para esclarecer essas ideias, o teórico faz uma distinção entre os termos: ideologia

dominante, Ideologia em geral e Formação Ideológica. Diferente da ideologia em geral, a ideologia dominante opera nos aparelhos ideológicos e é propagada por meio das "relações de desigualdade-contradição-subordinação" que ocorrem em uma determinada formação social (PÊCHEUX, 1995).

Já a ideologia em geral não coincide com a Formação Ideológica, pois a primeira não tem história, enquanto que a segunda é historicamente concreta. O filósofo acredita que a ideologia se caracteriza por uma estrutura que é imutável ao longo da história, pois mostra que as relações de produção são relações que ocorrem naturalmente na raça humana. Nessa perspectiva, o estudioso considera o sujeito com sendo interpelado em sujeito, pois o sujeito ideológico é constituído sob uma "norma" identificadora, ou seja, a ideologia interpela o indivíduo em sujeito.

Para Pêcheux (1995), a ideologia é um instrumento de dominação que representa ideias e valores de uma sociedade. De acordo com ele, a evidência que constitui um determinado sujeito faz parte do processo de interpelação-identificação que produz o sujeito. Em outras palavras, os indivíduos são assujeitados pela ideologia. Enquanto produzem discurso, também são produzidos.

Nesta seção os conceitos de Formação Ideológica, ideologia e ideologia dominante foram explorados, no próximo tópico, a Formação discursiva e a Memória discursiva serão abordados.

## FORMAÇÃO DISCURSIVA E MEMÓRIA

A prática discursiva se dá por meio do intradiscurso e do interdiscurso. Enquanto o intradiscurso diz respeito ao discurso que opera no próprio sujeito, o interdiscurso diz respeito aos discursos pré-construídos existentes na sociedade na qual o indivíduo está inserido. Nesse sentido, esses elementos pré-construídos fornecem ao sujeito do discurso uma base para que ele constitua sua própria Formação Discursiva. Como esses elementos apresentam diversos sentidos, eles precisam ser filtrados pelo falante para a produção de sentido. A relação estabelecida entre Formação Discursiva e Formação Ideológica ocorre no espaço da Memória e resulta na construção de um determinado sentido. Dessa maneira, os sentidos são retomados e ressignificados no intradiscurso do sujeito por meio dos pré-construídos do interdiscurso (INDURSK, 2013).

Pêcheux (1995) considera que os elementos pré-construídos possuem relação com a interpelação da ideologia no discurso do sujeito, pois eles moldam seu discurso, ou seja, o já dito sustenta o que está sendo dito. O filósofo acredita que as diferentes formações discursivas que existem são um conjunto de enunciados ideológicos que provém do mesmo sistema e se constituem na Memória. Para ele, a Formação Discursiva é o local no qual a materialidade do discurso e o sentido se constituem. Essa formação molda o discurso dos sujeitos, pois as formações discursivas representam uma Formação Ideológica

correspondente. Por isso, determinados dizeres não são permitidos de acordo com o contexto de produção, pois não condizem com a Formação Discursiva deste determinado espaço, e enquanto dão poder, também retiram poder.

Em relação à Memória Discursiva, Pêcheux (1999) a define como sendo aquilo que restabelece os implícitos de um acontecimento e que é composto de elementos pré-construídos que estendem uma dialética de repetição e regularização. O teórico defende que os sentidos são variados, flexíveis, e correm o risco de se inscreverem na Memória ou não, já que são inscritos por meio da interpretação do sujeito do discurso. Nesse sentido, Indursky (2013) argumenta que os discursos que circulam na sociedade remetem à Memória Discursiva, pois uma vez retomados, são regularizados. Deste modo os diversos discursos se fazem no regime de repetição.

Assim, o autor defende que a regularização discursiva é sempre propensa a ruir quando se tem um novo acontecimento discursivo. Apesar disso, após um determinado discurso ser repetido e regularizado, é difícil desregularizá-lo, já que ele foi repetido e inscrito na memória social. (PÊCHEUX, 1999). Nessa perspectiva, Pêcheux (1999) acredita que há sempre dois “jogos de forças” entre a memória e o choque acontecimento. Enquanto o primeiro diz respeito ao fato que este jogo visa manter a regularização pré-estabelecida com os implícitos que vincula, o segundo está relacionado com a desregularização que vem para perturbar esses implícitos. Dessa forma, o autor afirma que a Memória possui um caráter heterogêneo e é construída por meio de diferentes discursos ao longo do tempo. Estes discursos podem ser repetidos, sofrer alterações (deslocamentos), ser retomados e podem tentar se perpetuar por meio dos conflitos de regularização. Em outras palavras a Memória é um espaço móvel, no qual enunciados podem ser repetidos, modificados, criticados e polemizados. Pêcheux (1995) argumenta que, a Memória Discursiva deve ser abordada por um outro viés, a Memória é opaca e caracterizada por uma divisão da identidade material e da materialidade da palavra. Dessa forma, a Memória é parafrástica e pode mudar, já que pode ser vista em diferentes perspectivas, contextos e pode ter significados diferentes dos que são atribuídos a ela.

Assim, a Memória apresenta uma dupla dimensão, pois é um fato societal. Para deixar o caminho da insignificância, um determinado acontecimento ou saber precisa ser relevante para um determinado grupo social, e apenas depois disso, torna-se Memória. Para que esse acontecimento seja lembrado por um grupo, ele precisa ser reconstruído a partir de uma noção em comum com os membros da comunidade, dessa forma, será feita uma significação deste acontecimento/saber. Por este motivo, a Memória coletiva é paradoxal, pois só conserva um acontecimento do passado se ele ainda estiver ativo ou se for capaz de continuar sendo ativo na consciência de um grupo, em outras palavras a existência da Memória depende da significação que os sujeitos do discurso estabelecem sobre um determinado fato.

Esta seção explorou o papel da Memória no discurso dos indivíduos. Esse

referencial teórico sustentará a análise proposta. Na próxima seção, apresentaremos um breve panorama histórico a respeito do preconceito institucional contra negros no Brasil.

## PRECONCEITO RACIAL NO BRASIL: UMA BREVE RETOMADA

No Brasil, a discriminação contra negros teve início por volta do ano de 1530 com a implantação do regime escravista. Em congruência com a Igreja Católica, o Estado produziu uma ideologia escravocrata e legitimou teologicamente a escravidão no Brasil, afirmando que os negros deveriam ser escravizados, pois eram um povo inferior, amaldiçoado pelo demônio (BILHEIRO,2008).

Para ratificar a escravidão como prática institucional justa, a Igreja afirmava que o povo africano sofria de uma maldição divina, relacionada a três aspectos: inevitabilidade, legitimidade e retidão do regime escravocrata. Na primeira justificativa, a escravidão era concebida como sendo fruto do pecado de Adão e Eva, portanto um castigo divino que vinha restabelecer a ordem divina. A segunda, dizia respeito ao fato de a Igreja acreditar que os africanos eram descendentes de Caim, o primeiro homicida da história. Após matar o irmão, Deus teria feito uma marca cutânea em Caim. De acordo com o aparelho religioso, esta marca estava associada à negritude africana. Dessa forma, os negros deveriam pagar penitência por serem descendentes do primeiro homicida. O último aspecto, por fim diz respeito ao fato de que, para Igreja, Deus destinou a escravidão ao povo negro, já que eles ascenderam do pecado ao serem amaldiçoados por Noé. Por isso, no cristianismo, a escravidão havia sido ratificada e aprovada pelo próprio Criador (BILHEIRO, 2008).

Ao longo do processo de escravidão que terminou em 1888, os escravos constituíam a maior parcela da população brasileira e ocupavam o status social mais baixo, contudo, diferente de outros países escravistas, no Brasil a mestiçagem foi elevada (CAMINO et al, 2000). De acordo com Dantas (2008), após a abolição da escravatura, variados registros históricos, datados de 1900-1940, asseguravam que o fato de o povo brasileiro ter uma grande mestiçagem com negros, indígenas e europeus fazia do Brasil um país sem preconceito e aberto à assimilação de novas culturas e etnias. No entanto, essa era uma falsa ideia de unidade racial, já que a produção intelectual brasileira estava apenas investindo na construção de uma nova identidade para o Brasil (DANTAS, 2008).

Os intelectuais utilizavam-se ambiguamente de argumentos biológicos e sociais para afirmar que as misturas de etnias inviabilizavam o progresso no Brasil (DANTAS, 2008). Tais ideias baseavam-se em teorias raciais que defendiam a existência de diferenças hierárquicas entre as raças e que, mesmo que a raça negra fosse inferior, também poderia evoluir e ajudar no progresso da nação. Nessa concepção, para que o país alcançasse o branqueamento, era necessário que seu povo conhecesse suas heranças mestiças (DANTAS, 2008).

Desse modo, é possível perceber que, apesar dos pensadores reconhecerem

que o Brasil também era composto por pessoas negras, eles ainda acreditavam que o branqueamento da população iria gerar progresso. Para disseminar essas ideias, eles publicavam suas reflexões nos jornais e, por meio do preconceito científico, esses pensadores contribuíram para a disseminação de preconceito contra negros e mestiços. Em outras palavras, embora se admitisse a herança africana no Brasil, as práticas sociais ainda revelavam um forte preconceito contra o povo o negro (DANTAS, 2008).

Com o passar do tempo, leis que garantiam a dignidade das pessoas negras foram sendo sancionadas e o preconceito explícito passou a ser considerado crime, no entanto, novas formas de expressão e conteúdo preconceituoso foram sendo incorporados na sociedade (CAMINO et al, 2000). Nesse percurso, discriminar negros, explicitamente, passou a ser crime, no entanto, essas leis não garantiram o fim do preconceito, já que esse passou a ser proferido de forma implícita.

Considerando os aspectos discutidos até aqui, verificamos que o discurso preconceituoso que compôs o Brasil Colonial ainda está presente na contemporaneidade e permeia a sociedade, no entanto de forma implícita e mascarada. Na próxima seção, apresentaremos uma breve análise do discurso do personagem Luís da Silva e de como esses aspectos relacionados ao preconceito são reverberados.

## A ANGÚSTIA DE LUÍS DA SILVA

Esta seção tem como objetivo analisar o discurso do personagem Luís da Silva sob o viés das teorias da Análise do Discurso Francesa considerando preconceito racial no Brasil. Luís é o personagem principal do romance Angústia de Graciliano Ramos, publicado em 1936. Ele é o protagonista, tem 35 anos e revela-se desgostoso com vida.

Ao longo do enredo da obra, é possível perceber que o personagem tem ódio e vergonha de sua raça, sofre com a solidão e sente-se constantemente inferior aos demais. Luís é um intelectual sertanejo frustrado e funcionário público que vive de aluguel em Maceió, aproximadamente em 1930. Por meio de seu fluxo de consciência, podemos compreender um pouco sobre sua trajetória: ele mudou-se de sua cidade natal em busca de uma vida melhor, pois ficou órfão cedo e enfrentou a pobreza. Em seu universo psicológico, é possível perceber que ele se considera oriundo de uma raça vagabunda e condenada. Por conta disso, em muitos momentos da história, ele se angustia sobre suas origens. [...] sabia onde ficava o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas, Lugares que me atraíram, que atraem a minha raça vagabunda e queimada pela seca "[...]" (RAMOS, 2007,p.26).

É possível perceber que, como ele tem uma origem negra e sertaneja, acredita que tem a vida condenada pela desgraça. Tais pensamentos refletem a ideologia dominante disseminada no período do Brasil Colonial, pois, como comentado anteriormente, em conjunto com o Estado, a Igreja defendeu que os africanos eram fruto de uma raça amaldiçoada. Para reforçar essa insatisfação com a vida, o personagem está sempre

reclamando. A análise revela que Luís não é o único a se constituir a partir da Formação Ideológica escravista, os indivíduos a sua volta também. Para Pêcheux (1995), para que a ideologia dominante se perpetue, é necessário que as relações sociais sejam reproduzidas ou repetidas. Dessa forma, a classe dominante utiliza os aparelhos repressivos de Estado para garantir que as condições de exploração de uma classe para outra continuem. Desse modo, por meio das práticas exercidas pelo aparelho ideológico de Estado, representado pelo guarda, o personagem reforça a ideologia dominante e o discurso de inferioridade que o faz sentir vergonha de sua história de pobreza e luta.

Durante a leitura foi possível perceber que o amigo de Luís também pressupõe que quem vive no sertão está fadado à penúria e que os sertanejos só têm lembranças ruins sobre sua terra. Contudo, o personagem principal ignora a opinião de seu amigo, já que tem poucas recordações boas de sua vida e prefere não ser influenciado pelo pensamento negativo de Moisés. Outro aspecto evidenciado ao longo da narrativa diz respeito ao fato de que quando Luís da Silva vai referir-se a ele mesmo, ou sobre alguma conquista já se coloca em uma posição de inferioridade em relação às outras pessoas. O excerto seguinte explicita essa ideia: Luís vê uma moça que gosta, pela primeira vez na história, e não acredita que pode conquistá-la, ou seja, sente-se feio e não adequado a ela.

A descrição do personagem evidencia fenótipos negros como “nariz grosso” e “uma boca grande”, o personagem sente-se feio e tem baixa-estima. Por conta disso, pressupõe que ninguém vai considerá-lo bonito. Essa questão o angustia tanto que, ele pensa sobre o porquê de se achar feio duas vezes seguidas. Como Luís não se acha digno de ser amado ou olhado, tem medo de deixar as pessoas se aproximarem romanticamente dele. Assim, ele fica sempre solitário e sai com prostitutas para preencher o vazio que sente. De acordo com Bilheiro (2008), a Igreja Católica construiu uma ideologia preconceituosa em relação aos negros com base no cristianismo. A ideia de que os negros tinham a marca da maldição divina em suas peles está presente no pensamento do personagem.

Por conta disso, ele acredita que seus fenótipos negros os fazem ser feio. Na concepção pechetiana, isso ocorre porque Luís se constituiu sujeito em uma sociedade, cuja Formação Ideológica colocava o negro não só como ser inferior, mas também com traços genéticos oriundos da maldição divina. Ao longo da obra, verificamos que o personagem Luís possui uma admiração por pessoas com traços caucasianos, ao mesmo tempo que ele, recorrentemente, coloca-se como ser insignificante, pois “Considerava-me um valor, valor miúdo, uma espécie de níquel social, mas enfim valor. [...].” (RAMOS, 2007, p.46). Contudo, considera Berta, uma prostituta que conheceu quando era mais jovem, como uma pessoa pura, inteligente e bonita apenas porque ela era branca e tinha traços caucasianos. A ideologia dominante que determinou que os negros eram uma raça inferior e que a “raça ariana” era superior, reverberou no personagem Luís e fez com que, por meio de Memória Discursiva, reproduzisse o discurso racista disseminado na ideologia dominante. Consequentemente, o personagem crê que não possui atributos físicos adequados e que o

valor de cada pessoa muda de acordo com sua etnia. Por este motivo, Luís vê Berta como sendo “uma admirável ariana pura”:

> [...] O diabo da alemã voltava-me sempre a lembrança, provavelmente por ter sido a primeira mulher bonita e limpa a que me encostei. – “Senhor não quer entrar?” Tipo admirável ariano puro. – “Madame, sujeito como eu pode agarrar-se a uma pessoa da sua marca?” A ariana pura tinha respondido uma língua embrulhada. (RAMOS, 2007, p.119).

Para Camino et al (2000), a discriminação ocorre pelo fato de que cada etnia tende a atribuir traços positivos para si e traços negativos para os que não pertencem ao seu grupo. Nessa concepção, observa-se que enquanto a ideologia dominante, que era branca, atribuiu traços positivos a quem fosse caucasiano, também estabelece que quem preenchesse esses padrões era desprovido de beleza.

Por isso, constituído nesse discurso, Luís se vê como “um bruto”, “um selvagem”, ao passo que acredita que Berta é bonita e limpa, pois é uma ariana pura. Outro aspecto que angústia Luís relaciona-se ao fato de ele não ter completado os estudos, além de ter origem pobre, ser sertanejo e negro:

> É um lugar incômodo: as pessoas que entram e as que saem empurram-me as pernas. Contudo não poderia sentar-me dois passos adiante, por que às 6 horas da tarde estão lá os desembargadores. É agradável observar aquela gente. Com uma despesa de dois tostões passo ali uma hora, encolhido junto à porta, distraindo-me (RAMOS, 2007, p.28)

A partir deste trecho, observa-se novamente que Luís ignora a multidão, porque já sabe que é ignorado e excluído nos lugares que frequenta. O personagem é como um estranho no grupo, já que nem ao menos se reconhece como parte dele e não é reconhecido como um integrante dessa massa de pessoas. Ele se conforma com isso, já que a Formação Ideológica preconceituosa na qual o Brasil foi firmado interpela, não só Luís, mas os sujeitos a sua volta também, pois ambos têm elementos pré-construídos que moldaram os discursos e as ações.

Neste sentido, excluir Luís do grupo passa a ser considerado algo natural, pois essas são as relações de subordinação e desigualdade na qual esses sujeitos estão inseridos e são constituídos. Para Camino et al (2000), o preconceito passou a ser reproduzido de uma forma menos explícita para que estas atitudes não fossem consideradas crimes. Por conta disso, Luís sofre uma discriminação diferente de seus antepassados, já que discriminar já não era mais algo legal, contudo o personagem passa a ser excluído da comunidade. Na perspectiva do personagem, as pessoas só se dirigiam a ele para dar ordens. O tratamento que Luís recebia é coerente com a ideologia de que os negros deveriam servir aos brancos para restabelecer a ordem divina. Apesar da história se passar, aproximadamente, no ano de 1936, a ideologia colonialista de que os negros deveriam ser subordinados aos brancos continua presente na Formação Ideológica dos brasileiros, mesmo após a abolição da escravatura. Isto fica evidente no trecho abaixo:

> Só se se dirigiam a mim para dar ordens. Fora isso eram indiferentes. Eu estava no bar. Estava tão abandonado neste deserto… só se dirigiram a mim para dar ordens:
>
> — seu Luiz, é bom modificar esta informação. Corrija isto seu Luiz.
>
> Fora daí, o silêncio, a indiferença. Agradavam-me os passageiros que me pisavam os pés, nos bondes, e se voltavam, atenciosos:
>
> — Perdão, perdão. Faz favor de desculpar. [...] (RAMOS, 2007, p.30).

O personagem se sente cercado por inimigos e por pessoas que o julgam de forma negativa. Aparentemente, Luís é indiferente a esse fato, porém revela-se amedrontado e isolado do mundo. Tal isolamento faz com que o personagem fique feliz por que alguém pisou nos seus pés, já que este é um dos únicos momentos em que as pessoas se dirigem a ele. É possível perceber que isso entristece Luís e faz com que ele esteja sempre na defensiva à espera de alguém queira fazer algum mal a ele:

> Tenho a impressão de que estou cercado de inimigos, e como caminho devagar, noto que os outros têm demasiada pressa em pisar-me os pés e bater-me nos calcanhares. Quanto mais me vejo rodeado mais me isolo e entristeço. Quero recolher-me, afastar-me daqueles estranhos que não compreendo ouvir Currupaco, ler, escrever. A multidão é hostil e terrível.[...] (RAMOS, 2007, p. 159)

Como já mencionado, a multidão é cruel e hostil pelo fato de Luís ser descendente do povo africano, da raça considerada, pelo Estado e pela Igreja, como amaldiçoada e demoníaca. De acordo com Pêcheux (1995), nós somos no inconsciente, no entanto, mesmo sendo interpelado pela ideologia inconscientemente, o personagem sabe a razão pela qual é discriminado e pela qual odeia a si mesmo:

> Eu não podia temer a opinião pública. E talvez teme-se. Com certeza temia tudo isso. Era um medo antigo, medo que estava no sangue e me esfriava os dedos trêmulos e suados. A corda áspera ia-se amaciando por causa do suor das minhas mãos. E as mãos tremiam, O chicote do feitor num avô negro, há duzentos anos, a emboscada dos brancos a outro avô, caboclo, em tempo mais remoto... Estudava me ao espelho, via, por entre as linhas dos anúncios, os beiços franzidos, os dentes acavalados, os olhos sem brilho, a testa enrugada. procurava os vestígios das duas raças infelizes. foram elas que me tornaram a vida amarga e me fizeram rolar por este mundo faminto, esmolambado e cheio de sonhos (RAMOS, 2007,p.194- 195).

Apesar de ter a consciência do preconceito que sofre, mesmo que Luís perceba o motivo pelo qual é hostilizado, continua repetindo o discurso de ódio que foi propagado pela ideologia dominante, e considera que o culpado pelas desgraças de sua vida, são suas origens caboclas e negras. Essas ideias repercutem uma ideologia que constitui a Formação Ideológica e discursiva no Brasil colônia a respeito do valor social do negro. As lembranças Luís fazem com que ele tenha medo da opinião pública, pois os pré-construídos do interdiscurso da sociedade, na qual o personagem está inserido, remetem aos abusos e torturas que seus antepassados sofreram. Dessa forma, ele teme fazer algo errado, pois

sabe que seria punido de forma severa.

Ao longo da análise, evidencia-se a dificuldade de desregularizar o discurso a respeito da concepção do que é ser negro no Brasil colônia. O discurso de ódio e preconceito foi, recorrentemente, repetido e, por meio dele, subjetiva-se o sujeito, constituindo-o. Esse mesmo sujeito não só reproduz esse discurso, como também acredita nele. Tal crença contribuiu para que, mesmo após a abolição da escravidão, os descendentes de africanos continuem sendo discriminados socialmente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou analisar as práticas discursivas do personagem Luís da Silva, do romance Angústia de Graciliano Ramos, relacionadas ao preconceito racial no período histórico em que o romance transcorre. Para tanto, foram retomados aspectos teóricos da Análise de Discurso de linha francesa para sustentar a análise.

As práticas discursivas de Luís da Silva evidenciaram que o personagem se constitui a partir da ideologia dominante e, por isso mesmo, coloca-se, de forma recorrente, como ser inferior em relação a sociedade. Como os já ditos a respeito do negro remetem ao povo africano como amaldiçoado, com aparência demoníaca e atitudes pecaminosas, o personagem reproduz estes elementos no seu intradiscurso. Por conta disso, o discurso do personagem reproduz a ideologia escravista. Assim, Luís é angustiado, tem ódio de si mesmo e do tratamento que recebe por ser negro e sertanejo.

Anos de escravidão e discurso escravista dificultam a desregularização desse pensamento na memória social do brasileiro. Ainda que a ideologia escravocrata tenha sido desregularizada por medida de lei, ela ainda permanece na memória social. Como a memória social vai se constituindo por novos discursos, e esses discursos são marcados pela historicidade e política, não apenas Luís, mas os outros sujeitos a sua volta repetem e regularizam a ideologia preconceituosa que foi inscrita em suas memórias discursivas.

## REFERÊNCIAS

BILHEIRO, Ivan. **A Legitimação Teológica do Sistema de Escravidão Negra no Brasil:** Congruências com o Estado para uma Ideologia Escravocrata. Ces Revista, Juiz de Fora, v. 22, n. 1, p.91-101, 2008.

CAMINO, L., Da Silva, P., Machado, A. & Pereira, C. A **Face Oculta do Racismo no Brasil:** Uma análise psicossociológica. Revista de Psicologia Política, São Paulo, v.1, pp.13-36. 2001.

INDURSKI, Freda**. O Trabalho Discursivo do Sujeito:** Entre o Memorável e a Deriva. Revista Signo y Seña, Buenos Aires, n.24, p. 91-104. Dez.2013.

DANTAS, Carolina Vianna**. O Brasil Café com Leite:** Debates Intelectuais sobre Mestiçagem e Preconceito de Cor na Primeira República, Revista Tempo, Niterói, v.13, n.26, pp.56-79. 2009.

PÊCHEUX, Michel. **Papel da memória**. In: ACHARD, Pierre (org.) Papel da memória. Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 62ºed: Rio de Janeiro,S. Paulo, Record, 2007.

# CAPÍTULO 7

## ALENCAR CULTURA E IDENTIDADE EM *TIL*: UMA ABORDAGEM DISCURSIVA

*Data de aceite: 01/06/2021*

**Micheline Tacia de Brito Padovani**
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC/SP

**RESUMO:** Partindo de uma abordagem dialética cultural, neste artigo, objetivamos analisar e discutir como se apresenta o dialeto caipira como forma de representação cultural e de identidade local na obra *Til,* de José de Alencar. Para isso, buscamos fundamentação em: Amaral (1982), Bakhtin (1993; 1997), Bechara (2011), Câmara Jr. (1965; 1996), Charaudeau (2004 e 2006), Hall (2016), Maingueneau (1995, 1996, 1997, 1998, 2002, 2004, 2006, 2008 e 2010), entre outros. O percurso metodológico incluiu um estudo histórico com o propósito de que pudéssemos compreender o contexto de produção da obra, além de descrever algumas características da narrativa, bem como particularidades acerca dos personagens, pois esse trabalho literário serve como instrumento dinâmico de análise discursiva, que legitima uma representação cultural, identitária e humana circunscrita a um contexto regional, contudo, abre perspectivas para ser desenvolvido em ambientes mais abrangentes, envoltos em uma maior complexidade dialetal.
**PALAVRAS-CHAVE**: Cultura; Identidade; Literatura brasileira; Alencar.

**ABSTRACT**: Starting from a cultural dialectic approach, in this article, we aim to analyze and discuss how the caipira dialect is presented as a form of cultural representation and local identity in José de Alencar's work Til. To this end, we seek a basis in: Amaral (1982), Bakhtin (1993; 1997), Bechara (2011), Câmara Jr. (1965; 1996), Charaudeau (2004 and 2006), Hall (2016), Maingueneau (1995, 1996) , 1997, 1998, 2002, 2004, 2006, 2008 and 2010), among others. The methodological path included a historical study with the purpose that we could understand the context of production of the work, in addition to describing some characteristics of the narrative, as well as particularities about the characters, as this literary work serves as a dynamic instrument of discursive analysis, which legitimizes a cultural, identity and human representation limited to a regional context, however, opens perspectives to be developed in more comprehensive environments, surrounded by greater dialectal complexity.
**KEYWORDS**: Culture; Identity; Brazilian literature; Alencar.

### JUSTIFICATIVA

A escolha do romance pode ser justificada, primeiramente, por ser caracterizado como obra regionalista de José de Alencar, não só pelo espaço onde se passa a história, uma fazenda localizada no interior paulista, mas também por ser um ambiente em que, ainda, seria possível uma vida menos dependente dos opressivos e mesquinhos interesses econômicos, comumente, peculiares ao mundo urbano.

Outro aspecto relevante para a escolha

da obra diz respeito ao fato de que entre os vários romances escritos por Alencar, *Til* não ser uma obra tão explorada no âmbito didático das escolas, fato que poderá fomentar a implementação de ações de ensino voltadas para a leitura de trabalhos literários menos conhecidos desse autor, que assim como os outros, apresenta um texto engajado, que possibilita a compreensão da estruturação cultural e identitária brasileira, corroborando para o empreendimento de projetos para formação de uma literatura nacional.

Na concepção de cunho romântico, em que esse autor é enquadrado, observamos, no âmbito expressivo, que uma proximidade com a natureza pode possibilitar às pessoas experiências e vivências mais autênticas, simples e verdadeiras, contribuindo para projetar e cultivar, pelo universo da palavra, alguns dos mais nobres sentimentos, entre os quais temos o amor familiar, a lealdade, a amizade, a empatia e a dedicação incondicional ao outro.

Nessa direção, validamos o reconhecimento de uma literatura regionalizada, em que a produção e a ascensão do café nas fazendas do interior paulista, região de Piracicaba, representadas na obra *Til*, de José de Alencar, retratam a vida nas fazendas, a economia e o dialeto regional com uma linguagem peculiar e até certo ponto, ousada, por empregar neologismos para demonstrar "um dialeto nosso", legitimador de uma identidade. Tendo em vista esse pressuposto, a literatura expressa por Alencar demonstra as transformações culturais e os modos de vida do século XIX no interior da grande São Paulo.

Pretendemos, então, com este estudo, mostrar que a linguagem é um recurso literário que pode sintetizar uma tensão vigente no âmbito de um contexto social e histórico, advinda de conflitos entre a violência e a ordem. José de Alencar, com efeito, ao enunciar, dialoga com os discursos e com as ideologias existentes em determinado meio social, fato linguístico sobre o qual Maingueneau (1995, p.146) reflete, elucidando que as ideias contidas no discurso literário apresentam "uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser", esse dizer do pesquisador revela que há, por traz de um dizer, uma subjetividade inerente às diversas constituições ideológicas circunscritas a um domínio social.

Dessa forma, reflexões sobre como Alencar conta e valoriza os elementos da cultura brasileira em formação, ao passo que documenta particularidades de uma fazenda paulista do século XIX, como as convenções do dialeto e do mundo no qual está inserido, são vistas pelo olhar discursivo literário, com identidades regionais, representando uma realidade reorganizada. Isso justifica a sua importância em sala de aula, visto que, por meio dos discursivos e da literatura, é possível apontar a riqueza linguística oriunda da cultura local, proporcionando uma combinação próspera para uma prática pedagógica integradora de conhecimentos. Acerca desse pensamento, a BNCC, p. 513, expõe que:

> A prática da leitura literária, assim como de outras linguagens, deve ser capaz também de resgatar a historicidade dos textos: produção, circulação e recepção das obras literárias, em um entrecruzamento de diálogos (entre obras, leitores, tempos históricos) e em seus movimentos de manutenção da tradição e de ruptura, suas tensões entre códigos estéticos e seus modos de apreensão da realidade.

Essa ação traz para o contexto sócio-histórico a troca de valores e de saberes, sendo assim, o romance de Alencar é cenário para o encontro de vários discursos com particularidades lexicais e gramaticais da língua portuguesa falada no século XIX, aspecto linguístico que revela o uso de um português perpassado por influências da natureza e da cultura local.

## O *TIL*: A FAZENDA COMO PRETEXTO DE CULTURA E IDENTIDADE REGIONAL

O Romantismo foi um movimento marcado por subjetividade, valorização das emoções, idealismo, individualismo, busca de liberdade de criação, espiritualidade, valorização do passado e nacionalismo. O escritor José de Alencar, é considerado o maior romancista representativo desse movimento literário no Brasil, destacou-se por criar uma literatura com uma linguagem própria do Brasil, nacionalista, com vocabulário e sintaxe típicos dessa nacionalidade. Alencar fazia uso de uma linguagem exótica, repleta de neologismos, que, segundo ele, buscava inaugurar usos efetivamente de uma língua brasileira, "nosso dialeto", como ele chamava, um "português americano" e uma literatura singulares, que refletiam as características identitárias da nação de origem.

Diante disso, é válido ressaltar que a perspectiva de formação de uma literatura nacional com a finalidade de consolidar a independência, apresenta dois momentos: o primeiro consiste no conjunto de espaços e recantos rurais, nos quais "não se propagava com rapidez a luz da civilização", o segundo constitui o espaço urbano, local onde tudo se transforma rapidamente e é focado nos costumes da corte.

No espaço rural, representado no romance *Til*, encontramos a cor brasileira, percebemos os costumes, as tradições, a linguagem e o viver singelos de nossos antepassados, sem muitas modificações. Entretanto, esse local apresenta uma sociedade em constante movimento, com situações indecisas, vagas e múltiplas.

Sob essa perspectiva, destacamos, que a implantação da produção literária buscava representar a sociedade com suas especificidades, a formação da tradição e da nacionalidade, o que permite ao literato, no contexto da obra, mostrar traços de individualidade e de identidade do povo. Essa representatividade tem a literatura como meio de divulgação, espraiamento, pois, por meio da linguagem e do dialeto caipira, nos é permitido não só situar a variação linguística no espaço e no tempo, como também identificar os usuários de determinada modalidade e/ou variante da língua.

A esse respeito, Amaral declara que "um dialeto bem pronunciado, no território da antiga província de São Paulo" (1982, p. 41), ou seja, o falar caipira característico do interior paulista, apresenta-se "bastante característico para ser notado pelos mais desprevenidos como um sistema distinto e inconfundível" (ibidem). Dessa maneira, é válido ressaltar que esse falar particular, o dialeto caipira, "dominava em absoluto a grande maioria da

população e estendia sua influência à própria minoria culta. (...) ao tempo em que o célebre falar paulista reinava sem contraste sensível, o caipirismo não existia apenas na linguagem, mas em todas as manifestações da nossa vida provinciana" (ibidem).

Além disso, alguns fatos históricos sociais do final do século XIX e início do século XX contribuíram para importantes mudanças no meio social, entre as quais, enumeramos as seguintes: a libertação dos escravos, o crescimento da população, a imigração, a ampliação das vias de comunicação e de comércio, a implantação da educação. Com esses acontecimentos começa a se instaurar, de forma velada, o processo de preconceito linguístico em relação ao dialeto caipira. Logo, "os genuínos caipiras, os roceiros ignorantes e atrasados" (ibidem, p. 41- 42), isto é, o caipirismo, vai perdendo espaço de influência, mantendo-se "acantoado em pequenas localidades" (ibidem), fator que, José de Alencar implementa em sua obra, e, assim, na literatura, assume importante representação de identidade e de cultura, já que o falar caipira é situado em uma localidade característica, aspecto que propicia sua manutenção.

Nesse contexto, em que há a desvalorização do falar caipira, o pesquisador discorre que essa forma de falar ficou à margem do progresso econômico e industrial, subsistindo, apenas, "na boca de pessoas idosas", entretanto, é interessante dizer que nas fazendas cafeeiras "certos remanescentes de seu predomínio de outrora ainda fluam na linguagem corrente de todo o Estado, em luta com outras tendências, criadas pelas novas condições" (ibidem).

Diante disso, é importante dizer que, nessa perspectiva, a literatura apresenta como espaço de interação social e geográfico uma fazenda no interior de São Paulo e, para mostrar as características locais, Alencar descreve os costumes, os afazeres, a fala caipira e a paisagem nos arredores do Rio Piracicaba, em função dessas características, a obra *Til*, é categorizada como regionalista.

Convém salientar que o Estado de São Paulo, em 1871, ano da primeira publicação desse romance, era o maior produtor de café do país e, na região onde se passa a narrativa, havia a mais importante fazenda produtora de café do país, com cerca de 1.250.000 pés de café, pertencentes ao Senador Nicolau Pereira de Campos Vergueiro. É importante dizer, também, que, neste mesmo ano, houve a aprovação da lei do Ventre Livre, fato muito relevante para a população escrava no Brasil.

Sendo assim, por intermédio da língua em uso, podemos constatar o empenho do escritor em apresentar marcas linguísticas que nos remetem a questões culturais. Desse modo, concordamos com Dino Pretti, quando afirma que José de Alencar foi, sem dúvida:

> (...) o primeiro defensor da causa de uma "língua brasileira" mais na prosa de ficção, no diálogo de suas personagens, mais de uma se manifestou sobre o purismo linguístico, advogando sempre a tese da existência no Brasil de uma língua nova, evoluída em relação aos padrões portugueses, por fatores extralinguísticos, língua que a literatura não poderia deixar de retratar (1997, p. 56).

Porquanto, não se pode negar que a língua, sendo fato social, está diretamente ligada à sociedade e à cultura que dela usufruem. Dito isso, enfatizamos que, em qualquer forma de manifestação linguística, há elementos que concebem a forma como sujeitos reflexivos e atuantes concebem, em determinada época, o mundo, os pensamentos, os sentimentos e as crenças.

Assim, relativamente a isso, Câmara Jr. afirma que:

> [...] a língua é uma representação do contexto do universo cultural em que o homem se acha, e, como representa esse universo, as suas manifestações criam a comunicação entre os homens que vivem num mesmo ambiente cultural. A língua se apresenta um microcosmo da cultura. Tudo o que está possui, se expressa através da língua; mas a língua em si mesma é um dado cultural. É fragmento da cultura de um grupo humano a sua língua. A língua é essencialmente a representação de um mundo extralinguístico em que os falantes se movem e que entra de uma dada configuração formal. (CÂMARA Jr., 1965, p. 48)

Dessa maneira, pode-se reiterar que não há a possibilidade de desconsiderar a influência exercida pela cultura, pela linguagem e pela realidade social em dada comunidade linguística. Além disso, podemos reiterar a ideia de que a matriz cultural passa pelo local geográfico descrito Alencar na obra Til, na qual privilegia as variedades linguísticas, postura que, para o momento histórico-cultural e para os limites estabelecidos ao romance, constitui uma sólida envergadura intelectual. Sobre isso, Maingueneau (1995, p.146), salienta que as ideias contidas no discurso literário apresentam "uma maneira de dizer que remetem a uma maneira de ser", demonstrando as diversas constituições do EU/TU.

Sendo assim, as regiões de Piracicaba e Campinas, locais nos quais se passa a narrativa alencariana, tornam-se locais apreciáveis e reconhecidos, onde se cruzam gentes de várias localidades do interior que comercializam produtos, trabalham na lavoura de cana de açúcar, tocam gado e participam das festividades religiosas. Diante dessa cena e cenário, observa-se a presença de fazendeiros, imigrantes, escravos, ex-escravos e trabalhadores rurais, os quais exercem influência e enriquecem o multiculturalismo da região, firmado na conexão de distintas culturas, no cerne de um espaço social.

Esse movimento multicultural, no que diz respeito ao domínio de uma língua, dentro de uma comunidade, em que há uma dinamicidade de falantes, vai, aos poucos, levando-nos a ver que nossa interação com outros povos de língua oficial portuguesa possibilita-nos partilhar uma língua, a qual pode representar diferentes visões de mundo, que se entrecruzam e se intercruzam, sem contudo, haver interposições, ou seja, uma não prevalece em relação a outra, tendo em vista que ambas passam a interagir no mesmo espaço social e discursivo.

Diante desse fato, faz-se necessário a tolerância, a partir da consciência de que, falando uma mesma língua, ela pode ser tantas quantas as realidades que por ela se representam, necessitem. (BRITO, 2015, p. 299). Visto dessa forma, o romance regionalista

apresenta um país que prefere tomar conhecimento acerca da vivência no campo e do que ele tem a nos oferecer, a ter acesso aos atrativos da cidade grande ou a da corte. Nesse sentido, estes são colocados fora do olhar do narrador, por isso, pode-se dizer que os personagens são direcionados para um espaço situado, indistintamente, para o centro, no interior da narrativa, assim, verificamos que esse recurso possibilita ao leitor visualizar de forma mais expressivo-realista as relações estabelecidas no contexto regionalista.

Nessa direção, a linguagem de cunho social e regional, ilustrativa do falar caipira, revela e difunde uma imagem de um Brasil mais sertanejo, caboclo, inserto no mundo da arte da palavra, em que há um forte apreço a tradicionais valores que honram a família, os valores morais, a religião e as leis que moldam as condutas humanas. Além do mais, é apresentada ao leitor a imagem dual de um país que é, ao mesmo tempo, civilizado e primitivo, rural e urbano, que, no âmbito do expressar, segue um contínuo que abrange dois polos, o da escrita e o da oralidade.

Diante desse quadro contextual, a literatura é capaz de estabelecer e antecipar relações entre língua, linguagem, história, sociedade e vida, estabelecendo um jogo dialético, em que o sujeito revela a interioridade de sua essência, procurando compreender-se e situar-se no mundo, a fim de entender a sua relação com os outros e com esse mundo. Nessa esteira de pensamento, o discurso literário possibilita ao sujeito compreender a humanidade e o modo como ocorrem os fatos históricos e como a natureza humana lida com eles, em se tratando da dualidade que norteia o processo de ação/reação.

Assim, ignorar a análise do discurso literário, é, também, ignorar uma análise da linguagem e das formações discursivas que estão enredadas na construção do estilo literário. Esse emaranhamento é essencial para revelar que a produção de uma obra, de fato, "demonstra existir uma relação essencial entre a construção da identidade de uma língua e a existência de uma literatura, de um corpus de enunciados estabilizados e valorizados esteticamente: a produção de enunciados de qualidade dá qualidade de língua" (MAINGUENEAU, 2010, p.29).

Esse princípio é validado pela BNCC, p. 513:

> [...] a tradição literária tem importância não só por sua condição de patrimônio, mas também por possibilitar a apreensão do imaginário e das formas de sensibilidade de uma determinada época, de suas formas poéticas e das formas de organização social e cultural do Brasil, sendo ainda hoje capazes de tocar leitores nas emoções e nos valores. Além disso, tais obras proporcionam o contato com uma linguagem que amplia o repertório linguístico dos jovens e oportuniza novas potencialidades e experimentações de uso da língua, no contato com as ambiguidades da linguagem e seus múltiplos arranjos.

A partir dessa perspectiva, reiteramos o pensamento de que a cultura é um produto social, pois realiza-se em diferentes esferas da sociedade, passando, assim, a ser percebida como um conjunto de características que inclui conhecimentos, arte, crenças, lei, moral, costumes e hábitos, os quais são adquiridos pelo sujeito na interação/comunicação, pois,

segundo Hall (2006), a noção de cultura está relacionada com "significados compartilhados".

Esse autor também ressalta o papel da linguagem e, diante dessa concepção, revela que:

> [...] a linguagem (...) opera como um sistema representacional. Na linguagem, fazemos uso de signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos. A linguagem é um dos 'meios' através dos quais pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos (HALL, 2016, p.18).

Em concordância com ele, assinalamos que a linguagem é essencial para que haja o compartilhamento dos significados produzidos, porquanto a representação pela linguagem proporcione o entendimento e a apropriação de uma cultura que se organiza, regula e legitima nas práticas sociais, em contextos reais. Diante do exposto, Cunha (2008, p. 45) declara que "as tradições populares, vistas como repositórios dos valores genuínos, autênticos e perenes, constituíam uma das bases da edificação de uma consciência nacional forte e redentora". Com isso, Hall (2016) fundamenta que sem contexto e sem interação social não é possível a produção cultural, por conseguinte, discorre que:

> [...] membros da mesma cultura compartilham conjuntos de conceitos, imagens e ideias que lhes permitem sentir, refletir e, portanto, interpretar o mundo de forma semelhante. Eles devem compartilhar, em um sentido mais geral, os mesmos 'códigos culturais'. Deste modo, pensar e sentir são em si mesmos 'sistemas de representação', nos quais nossos conceitos, imagens e emoções 'dão sentido a' ou representam – em nossa vida mental – objetos que estão, ou podem estar, 'lá fora' no mundo.

Seguindo esse raciocínio, podemos dizer, então, que a identidade cultural consiste em características, manifestações, crenças, comportamentos e atitudes que são partilhados por um mesmo grupo social. Entretanto, o processo de construção da identidade cultural não ocorre repentinamente, já que se dá num determinado tempo e espaço, sendo formado nas interações sociais, a partir das quais, podem ser inseridos ou retirados valores já existentes na sociedade.

## A LÍNGUA COMO REPRESENTAÇÃO DE CULTURA E IDENTIDADE

Para adentrarmos na análise da obra, apresentaremos primeiro a personagem principal do romance, a Berta. Esta personagem também chamada de *Til,* ela é caracterizada como uma figura feminina idealizada do romantismo, embora seja vista e tematizada como uma mulher do interior e não como uma dama dos grandes centros urbanos. Essa personagem apresenta grande desenvoltura em relação ao ambiente narrativo da fazenda, fato que contribui para o estabelecimento das relações sociais entre os personagens que residem no local e os personagens que se deslocam de um lugar para outro.

Dentro dessa perspectiva, Alencar contrapõe comparativamente a mulher urbana em relação à mulher rural, abandonando o sofisticado universo imagético imperial, burguês e urbano, para focalizar os conflitos da narrativa na mulher camponesa, destacando a relação desse tipo feminino com os indivíduos da fazenda, considerando -se as funções dela na dinâmica da trama, percebendo-se o que lhe é permitido e o que lhe é negado, para, assim, ser legitimada como heroína e, consequentemente, ter o nome conclamado como o título da obra.

Outra característica importante e inovadora para época, no romance, diz respeito aos personagens Brás e Zana, aquela é deficiente, esta apresenta comportamento demente, aspectos que não são comuns na escrita literária, mas dão início a uma discussão caracteriza o estilo dos escritores naturalistas. Outro aspecto relevante consiste no destaque dado ao comportamento leviano de Luís Galvão em relação a Besita, fato que figura como uma de denúncia frente ao autoritarismo das elites agrárias brasileiras do século XIX. Nesse período, vivia-se uma realidade atravessada por abuso de poder, por casamentos de conveniência, em uma sociedade marcada brutalmente pelas relações de força, com mulheres fortes e sós, como é o caso figurativo da heroína Berta.

Considerado o maior romancista do movimento romântico brasileiro, José de Alencar faz uso de uma linguagem inovadora, como já fora evidenciado, repleta de neologismos, que, segundo ele, era utilizada com intuito de inaugurar o prospecto de uma língua efetivamente brasileira. Dessa forma, a obra *Til* procura situar o leitor, geograficamente, no interior de São Paulo. Para isso, o enredo insere o leitor em uma paisagem bucólica, na qual há uma proximidade com os elementos naturais, característicos da região de Piracicaba.

Veja-se:

> Caminhavam por uma rechã, bordada de ilhas de mato, que emergiam aqui e ali do verde gramado. Pela ramagem frondente das árvores e renovos que abrolhavam, percebia-se a proximidade de um grande manancial, e entre as crepitações da brisa nas folhas, como um tom opaco deste arpejo da solidão, ouvia-se o múrmure soturno do Piracicaba, que leva ao Tietê o tributo caudal de suas águas. (ALENCAR, 2012, p. 15).

A referência ao Rio Piracicaba autoriza o leitor a projetar-se no interior Paulistano, onde o cenário é constituído por "ilhas de mato, (...) ramagem frondente das árvores e renovos", esse panorama representa a paisagem do interior, sem muitas construções, portanto um local singelo e bucólico, em que a natureza prevalece absoluta. O autor destaca que, além da natureza selvagem da região, havia, também, as plantações de café, produto de grande valor comercial no período em que a obra foi lançada.

Leia-se:

> Ficava no seio de uma bela floresta virgem, porventura a mais vasta e frondosa, das que então contava a província de São Paulo, e foram convertidas a ferro e fogo em campos de cultura. Daquela que borda as margens do Piracicaba, e vai morrer nos campos de Ipu, ainda restam grandes matas, cortadas de roças e cafezais. (ibidem, p. 25).

É possível perceber as transformações econômicas e sociais ocorridas na região, com as quais, parte da floresta nativa da região deu espaço para as fazendas e as plantações de café. Ademais, é importante dizer que o Rio Piracicaba era utilizado na época para escoar a produção da fazenda para os grandes centros urbanos. Assim, percebemos que esse rio servia como via de transporte para a população da localidade. Para confirmar esse dado o escritor relata "daí partiam pelo caminho d'água as expedições que os arrojados paulistas levavam às regiões desconhecidas do Cuiabá" (ibidem). Diante dessa cena, podemos imaginar as paisagens e os personagens descritos pelo narrador.

No tocante à língua, convém destacar que a utilização de criações vocabulares, como forma de representação cultural e de identidade local, esse fenômeno é uma das características da obra literária alencariana, dado que, segundo Houaiss (2001), o neologismo caracteriza-se como a criação de palavras novas, derivadas ou formadas de outras existentes ou não no acervo lexical do idioma, bem como pode ser a atribuição de novos sentidos a palavras pertencentes ao vocabulário da língua.

Câmara Jr. (1996), concebe o neologismo como inovações linguísticas que se formam numa determinada língua e, que pode constituir-se como vocábulo novo e/ou novo tipo de construção frasal. A literatura, no cerne desse contexto propenso a criações, revela-se como uma forma de expressão, em que as formas linguísticas são utilizadas, estilisticamente, com vistas à criação de um universo lexical entrelaçado por distintas nuances de sentidos e de significados, que se concretizam na literariedade do texto, sob a forma de novos significantes e/ou significados: os neologismos literários.

Os neologismos literários encontrados em Alencar, na obra *Til,* auxiliam o leitor a apropriar-se das marcas linguísticas regionalistas, tendo em vista que tais criações literárias representam o falar caipira: "outra vez se esquecia de si para lembrar-se de Linda? Ou sua alma generosa desforra-se por aquele modo, com mais um impulso de abnegação, do esquecimento dos dois amantes?" (ALENCAR, 2012, p. 173). Em outro trecho, temos "o isolamento e a melancolia de Berta haviam impressionado o idiota, que ruminou em seu bestunto sobre a causa dessa mudança. O rude engrolo de ideia que amassou no cérebro grosseiro" (ibidem).

Tais enunciados ilustrativos do linguajar regional demonstram o contexto sócio-histórico-cultural típico da região, espelhado, também, nesta sequência descritiva "em torno da fogueira, já esbarrondada pelo chão, que ela cobriu de brasido e de cinzas, danças os pretos o samba com um frenesi que toca o delírio" (ibidem, p. 175). Nesse trecho, em específico, destaca-se o samba, gênero musical brasileiro originado na comunidade afrodescendente, com efeito, essa categoria textual apresenta-se como base de expressão cultural dos costumes e das tradições da África Ocidental e do Brasil, principalmente, o samba rural, tocado no ambiente das fazendas pelos operários e escravos.

## CONCLUSÃO

O romance *Til*, de Alencar, enquadra-se no perfil de uma obra de enredo veloz, agitado, que segue uma estrutura e uma organização implementados por distintos recursos expressivos, cuja técnica confere um dinamismo peculiar ao movimento narrativo da trama, embora, a história se passe no interior do Estado de São Paulo, onde as forças conservadoras prevalecem na constituição figurativa do gênero masculino da personagem. Esse conservadorismo atravessa o cenário desse romance, quase que em sua totalidade, dessa maneira, as instituições, dentre elas, o casamento, refletem essa característica.

Por todos esses aspectos aqui apresentados, no que diz respeito à língua, é valido dizer que o texto literário abre perspectivas, diante do universo das variedades linguísticas demonstradas, para a valorização da cultura e da identidade locais, atitude que, para a época e para os limites estabelecidos pelo cânone literário representa um avanço no estilo e na postura que constituem o mote da intelectualidade que subjaz o contexto da literatura tradicional.

## REFERÊNCIAS


ALENCAR, José de. *Til.* São Paulo: Martin Claret, 2012.

AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira.* 3. Ed. São Paulo: HUCITEC-SCET-CEC, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1997a.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. São Paulo: Forense Universitária, 1997b.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular. Brasília: MEC, 2017. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNC C_20dez_site.pdf. Acesso em: 22 de dezembro de 2017.

BECHARA, Evanildo. Dicionário da língua portuguesa Evanildo Bechara. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.

CÂMARA, Jr. José Matoso. *Introdução às Línguas Indígenas Brasileiras.* Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1965.

CÂMARA, Jr. José Matoso. *Dicionário de Linguística.* Petrópolis: Vozes, 1996.

HALL, Stuart. *Identidade cultural e diáspora*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n. 24, 1996.

LOPES, A. J. Política Linguística: Terra de Ninguém, Terra de Todos (Notas a partir de um Posto de Observação Moçambicano). Comunicação plenária convidada à Conferência Internacional "Interfaces da Lusofonia — Políticas de Língua no Espaço Lusófono", Universidade do Minho, Braga, 4-6 de Julho de 2013. Disponível em: http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2202/2119 Acesso em: 20.nov 2015 às 19h52min.

MAINGUENEAU, Dominique. O contexto da obra literária. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. 1ª. ed. São Paulo : Martins Fontes, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o Discurso Literário.* São Paulo: Martins Fontes, 1996a.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de Linguística para o Texto Literário.* São Paulo: Martins Fontes, 1996b.

MAINGUENEAU, Dominique. Novas tendências em Análise do Discurso. 3 ed. Campinas SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.) Imagens de si no discurso: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-92.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos chave da análise do discurso.* Uberlândia: Editora UFMG. 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.

MARTINS, N. S. Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa. 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1997.

PRETTI, Dino. *Sociolinguística, os níveis da fala.* 3ª ed. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1977.

# CAPÍTULO 8

# O REGIONALISMO REVISITADO NA AMAZÔNIA: BELÉM DO GRÃO PARÁ E DOIS IRMÃOS

*Data de aceite: 01/06/2021*

**Damaris de Souza Silva**
Mestranda em Letras pela Universidade Federal de Roraima (PPGL/UFRR)
Boa Vista -RR
http://lattes.cnpq.br/5658898621230724

**Veronica Prudente Costa**
Doutorado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professora Adjunta da Universidade Federal de Roraima (UFRR)
Boa Vista -RR
http://lattes.cnpq.br/6783424840566423

**Rosidelma Pereira Fraga**
Doutorado em Letras e Linguística, pela Universidade Federal de Goiás. Pós-Doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Boa Vista -RR
http://lattes.cnpq.br/5017383387520947

**RESUMO:** Este artigo parte do contexto histórico do Ciclo da Borracha apresentado como pano de fundo narrativo nas obras *Belém do Grão Pará* e *Dois Irmãos* e tem como objetivo examinar as implicações do regionalismo revisitado formando eixos de convergências literárias na Amazônia. Além do contexto histórico foram notadas várias convergências em suas narrativas, que se destacam em meio a Literatura Amazônica por abordarem temas universais. Inseridas no contexto do "regionalismo revisitado" trazem o foco para a discussão dos moldes do Cânone da Literatura Brasileira. Trazem em suas entrelinhas fatos históricos da região amazônica, principalmente nas cidade de Belém e Manaus, e suas implicações na transformação da cultura e paisagem da Amazônia. Os estudos relacionados a Literatura Amazônica permitiram aos pesquisadores e escritores o acesso a diversas informações até certo ponto da história inéditas, fato que se tornou muito relevante para os estudos da formação literária no Brasil, mais ainda para a inserção da Amazônia em narrativas tão importantes e expressivas como as apresentadas nas obras de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum. A historiografia acerca do Ciclo da Borracha baseia-se em João Pacheco de Oliveira (2016), em relação a análise das obras utiliza-se as teorias de Lígia Chiappini (1995), Tânia Pellegrini (2004), Allison Leão (2011), Cátia Wankler (2013) e Camila do Valle (2015).

**PALAVRAS-CHAVE:** Belém do Grão Pará, Dois Irmãos, Regionalismo revisitado, Ciclo da Borracha.

**ABSTRACT:** The present analysis starts from the historical context of the Rubber Cycle presented as a narrative background in the works Belem do Grain For and Two brothers. The objective of the research is to analyze the two works in their convergences. In addition to the historical context, several convergences were noted in their narratives, which stand out in the midst of Amazonian Literature for addressing universal themes. Inserted in the context of "revisited regionalism" bring the focus to the discussion of the patterns of the Canon of Brazilian Literature. Between the lines they bring historical facts of the Amazon region, mainly in the cities of Belém

and Manaus, and their implications for the transformation of the culture and landscape of the Amazon. Studies related to Amazonian Literature have allowed researchers and writers access to various information up to a certain point in unpublished history, a fact that has become very relevant for the studies of literary formation in Brazil, even more so for the inclusion of the Amazon in such important and interesting narratives. expressive as those presented in the works of Dalcídio Jurandir and Milton Hatoum. The historiography about the Rubber Cycle is based on João Pacheco de Oliveira (2016), in relation to the analysis of the works, the theories of Lígia Chiappini (1995), Tânia Pellegrini (2004), Alison Leão (2011) is used , Cátia Wankler (2013) and Camila do Valle (2015).
**KEYWORDS:** Belem do Grain For, Two brothers, Regionalism revisited, Rubber Cycle.

## 1 I INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo fulcral investigar as convergências do regionalismo revisitado nas obras de dois autores da Amazônia, com recorte para a memória e história. Sob esse prisma, analisaremos as obras *Belém do Grão-Pará* de Dalcídio Jurandir, publicada em 1960 e *Dois Irmãos* de Milton Hatoum, publicada em 2000. Para isso, a análise busca apresentar o contexto do ciclo da borracha na Amazônia em que ambas as narrativas são ambientadas, bem como o processo que levou o declínio desse período nas cidades de Belém e Manaus, e como esse período e as características formadas a partir dele se transportam para a produção literária.

Preliminarmente, podemos asseverar que os portugueses tornaram o Brasil em duas colônias da América do Sul, uma colônia descoberta pelo navegador Pedro Alvares Cabral em 1500, administrada pelo vice-rei, a outra colônia foi chamada de Rio Negro e Grão-Pará, o descobrimento foi em 1498 por Vicente Iañes Pinzon, após a terceira excursão de Colombo na América. Em uma análise sobre a construção da literatura Amazônica e sua inserção no cânone da literatura brasileira, não se pode esquecer que em sua origem, a Amazônia não fazia parte do Brasil.

Neste contexto, entendemos que em meio a invasão das terras da Amazônia, houve a descoberta da seringueira, com o nome científico “hevea brasiliensis”, a árvore que solta um líquido semelhante ao leite, que foi chamado de látex, dando início ao ciclo da borracha, se tornando pano de fundo das narrativas das obras aqui analisadas. Este acontecimento transformou o Pará e Amazonas, as capitais dos respectivos Estados, Belém e Manaus, se tornaram em grandes movimentações urbanas, passando por processos extremamente acelerados, marginalizados e agressivos, em que a população mais pobre, de forma direta ou indireta, perdeu diversos direitos à prática de suas culturas, privadas de direitos e necessidades básicas diante das más condições de trabalho.

É nessa abordagem analítica que as obras *Belém do Grão Pará* e *Dois irmãos* se inserem e trazem em suas entrelinhas fatos históricos do resultado que esses acontecimentos implicaram na transformação cultura local, muitas vezes fazendo com que os nativos se envolvessem em traços históricos de inferioridade por sua origem, como por

exemplo: as personagens Libânia e Domingas, ambas índias tratadas como empregadas para servirem às famílias, passaram a aderir um comportamento estrangeiro e incoerente com sua cultura local.

Após o declínio da exportação do látex no Brasil, a queda da comercialização na região Amazônica ocasionou um baque profundo na população de forma geral, a queda foi estarrecedora também para os representes da política, a classe dominante da época. A ausência dessas medidas prejudicou muito a região Amazônica e beneficiou as empresas estrangeiras de exportação.

A rigor, notamos que as marcas desse declínio permeiam as narrativas analisadas, o ciclo da borracha está presente na decadência das expectativas dos personagens, da cidade, do casarão onde residem, principalmente na obra *Belém do Grão Pará,* em que há várias passagens de nostalgia por parte da família dos Alcântaras em relação a efervescência do ciclo da borracha. Em *Dois irmãos* essa decadência se apresenta mais na desconstrução das relações familiares, também representada na deterioração da casa em que vivem.

Frente a tais considerações e tendo em vista o contexto regionalista das duas obras comparadas, explicitaremos reflexões epistemológicas sobre a inserção dos autores no cânone da literatura brasileira, apresentando termos como “regionalismo revisitado”, bastante presente nos estudos da obra *Dois irmãos,* devido a pluralidade de abordagem dos temas, conflitos familiares, narrativas entrelaçadas, ao mesmo tempo em que descrevem as paisagens que compõem a narrativa do romancista amazonense.

## 2 I BELÉM E MANAUS NO CICLO DA BORRACHA

O Ciclo da Borracha foi um período muito importante para a construção econômica do Brasil, e para o processo sócio-histórico da região Amazônica. A época está relacionada com a comercialização do látex, matéria-prima da árvore-da-borracha, a seringueira. A Amazônia brasileira foi um dos maiores pontos comerciais que sustentou o ciclo da borracha, todo o processo proporcionou à colonização da região uma grande expansão, atraindo pessoas em fortunas e melhorias de vida, além de reformas em perspectivas sociais, culturais e na arquitetura.

Toda essa movimentação deu um relevante impulso na construção de cidades, como Porto Velho, Belém e Manaus, os maiores pontos comerciais da região, como a capitais dos estados do Pará, de Rondônia e do Amazonas, todas localizadas na região Norte do Brasil. No mesmo período, foi formado o Território em que atualmente é o estado do Acre, chamado de Território Federal do Acre, propriedade adquirida da Bolívia em meados de 1903.

O apogeu do ciclo da borracha ocorreu entre 1879 e 1912, ainda tendo uma boa influência entre 1942 e 1945, no curso da Segunda Guerra Mundial (1939\1945). O

desenvolvimento tecnológico  e a Revolução Industrial foram as principais razões que tornaram a circulação da borracha natural, se tornasse um produto muito buscado e apreciado, que proporcionava muito lucro e investidores para quem estava nesse comércio.

João Pacheco de Oliveira (2016) explana como ocorreu a conquista da Amazônia por meio do ciclo da borracha, e revela que esse período modificou drasticamente a paisagem amazônica:

> [...] os autores consultados concordam em responsabilizar a borracha pelo extermínio dos "ensaios agrícolas" na região tropical: com a valorização da borracha, afirma Vianna Moog (1936:24), desmantelou-se uma "sábia organização agrícola", e iniciou-se uma "desenfreada corrida rumo aos seringais, com o abandono da lavoura, das oficinas e dos rebanhos". A extração da borracha alterou drasticamente a paisagem social e cultural da Amazônia: "abandonou-se o sítio, o cacaual, o cafezal, o engenho, [...] a Amazônia deixou de ser, daí por diante, a região da lavoura e do pastoreio do tipo nordestino, para ser a região dos gomais, das héveas, o mundo do ouro negro" (Ferreira REIS, 1953:46-47).  (OLIVEIRA, 2016, p. 156)

Esse movimento em torno da borracha acabou por fazer com que diversas pessoas viessem para o Brasil, com o intuito de participar do comércio lucrativo da exploração da seringueira, e conhecer os processos e métodos de extração da borracha. A finalidade da visita era obter lucros de alguma forma como a riqueza local. Manaus e Belém estão entre as principais cidades do Brasil a instituir eletricidade e iluminação pública no final do século XIX, e com promessas de instalação de bondes elétricos. O período assegurou muitos lucros para o Norte do Brasil, a partir desse ciclo deu-se início ao sistema de modernização e urbanização com maior amplitude nessa parte do país.

Houve ocasiões no qual as capitais do norte do Brasil se constituíram com mais desenvolvimento a nível nacional. Por influência dos países europeus, as capitais edificaram mais casas residenciais, escolas, cinemas, prédios públicos, dentre outras construções. Diversas cidades foram construídas a partir de pequenos povoados no período do ciclo da borracha.  Inicialmente a mão de obra usada para a extração do látex eram os indígenas, mas este fato muda com o fluxo migratório advindo da região Nordeste do país, ocasionando também um rápido aumento populacional na região, como discorre Oliveira (2016):

> Ligar tal esquema de financiamento à mão de obra indígena, porém, significa estabelecer uma correspondência estreita demais entre essas variáveis – e insustentável, na medida em que essa rede tradicional e descentralizada dos aviamentos aparece, em outras circunstâncias, a menção à mão de obra indígena e de sua mobilização via o aviamento não pode contudo ser banalizada, uma vez que, na maioria das circunstâncias, ela aparece ligada a uma força de trabalho não indígena, composta por imigrantes cearenses e maranhenses que iniciaram a ocupação do vale do Purus. (OLIVEIRA, 2016, p. 144)

Com esse aumento da população a borracha ficou cada vez mais valorizada, o látex era frequentemente usado para a fabricação de borracha de apagar, galochas e  seringas.

Posteriormente, as descobertas desenvolvidas pelo cientista Charles Goodyear, que criou um método de vulcanização por meio do qual a elasticidade e resistência da borracha, foram aprimoradas. A vulcanização proporcionou a ampliação da utilização da borracha, pois logo seria usada como matéria-prima para produção de sapatos, mangueiras e correias. A região amazônica, na época estava entre as maiores produtoras da borracha e se consolidou com essa ampliação, se transformando no maior centro de exportação e extração do látex no mundo.

Não compondo uma forma de trabalho livre, os trabalhadores ficavam agenciados sob o poder do "aviador", que os contratava para ficarem ao serviço dos donos dos seringais, sendo pagos por dinheiro e produtos de primeira necessidade, como explica Oliveira (2016):

> [...] a política "espontânea" de importação de braços para os seringais visava, a cada etapa, o endividamento do migrante e o seu enquadramento na condição de trabalhador dependente – desde o momento em que sai de sua terra, o futuro seringueiro já vai se tomando prisioneiro do agenciador e, depois, do seringalista, tendo que pagar-lhe todas as despesas que realizar até a obtenção da primeira safra. (OLIVEIRA, 2016, p. 156)

Na metade do século XX, a preeminência do látex brasileiro sofreu um intenso declínio devido a concorrência proporcionada pelo látex exportado da Malásia. A repentina queda de valores do produto no comércio fez com que diversos aviadores fossem compelidos a vender sua produção com valores bem abaixo considerando o investimento destinado à produção. Entre os anos de 1910 e 1920, a tensão que envolveu o comércio da seringa no Brasil deixou muitos aviadores na falência e cofres públicos endividados, pois estocavam borracha na espera de aumentar os preços.

> Com a entrada maciça da produção de borracha dos seringais de cultivo da Malásia no mercado internacional, já no início da segunda década do século XX, os preços do látex caíram progressivamente, instalando-se uma grave crise na economia amazônica. Fora breves oscilações favoráveis, a produção de borracha na região, a partir de 1911, prosseguiria em declínio. (OLIVEIRA, 2016, p. 177)

Esse árduo golpe que atingiu os produtores de seringa na região norte pode ser entendido como a falta de apoio por parte do governo imperial. Aliado ao veemência econômica dos cafeeiros, o governo não gerou nenhum programa de proteção e desenvolvimento em relação aos produtores e trabalhadores do ciclo da borracha. Conforme Oliveira (2016), mesmo com seu declínio, o ciclo da borracha gerou um movimento histórico muito representativo, presente na maioria dos textos sobre a região amazônica:

> Presente em quase todos os textos sobre a Amazônia, a problemática da agricultura versus extração não é vista do mesmo modo por autores que a viveram em diferentes momentos do ciclo da borracha. A importância de tal problemática é máxima exatamente durante o período em que a borracha surge como um dos principais produtos na pauta de exportação das províncias do extremo-norte (década de 1850 e início da década seguinte), só declinando

> já na segunda metade da década de 1880, voltando a assumir certo relevo já nas vizinhanças da crise. Uma consideração mais atenta permite apreender melhor a multiplicidade de causas e interesses que provocaram críticas tão violentas. (OLIVEIRA, 2016, p. 132).

Historicamente, podemos entender que logo após a Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945), o polo industrial passou a utilizar uma borracha sintética, pois podia ser produzida e manuseada em um ritmo mais rápido. Essa novidade tecnológica retraiu significativamente a extração da borracha nos seringais da Amazônia. Partindo desse contexto histórico em que são ambientadas as duas obras, na segunda seção teceremos abordagens analíticas que permitem um recorte dentro do comparativíssimo literário.

## 3 | COMPARAÇÃO: BELÉM DO GRÃO-PARÁ E DOIS IRMÃOS

Ao debruçarmos o olhar minucioso sobre as obras de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum, notamos semelhanças, principalmente pelo momento histórico retratado nas narrativas. As obras ambientam-se nas décadas de 20 e 30, no final da efervescência do ciclo da borracha nas cidades de Manaus e Belém do Pará. O objetivo neste momento de investigação é analisar as obras em consonância, atentando-se para a inserção dessas obras no cânone da literatura brasileira.

As obras de Dalcídio Jurandir estão inseridas no contexto regionalista da literatura brasileira, se destacando pelas obras do Ciclo do Extremo Norte. *Belém do Grão-Pará* faz parte desse ciclo, narrada em terceira pessoa e apresenta a narrativa com um discurso indireto livre, expondo psicologicamente as expectativas íntimas dos personagens, abordando conflitos comuns da condição humana. Camila do Valle em seu texto “Literatura da Amazônia - dificuldades do surgimento e classificação de um campo” explana sobre a narrativa dalcidiana e explica:

> Dalcídio escreve com saudade de outra forma de organização da vida, o que equivale a dizer, outra forma de organização do tempo e do espaço. Apesar de ter vivido décadas, até morrer, no Rio de Janeiro, em sua fase adulta, jamais escreveu uma linha sobre a cidade em que vivia. Com essa direção, se não contrária, ao menos divergente, do caminho postulado para a modernidade, dificulta-se a identificação do leitor de romances, em grande parte, consumidor habitante da cidade, como parecem atestar os números obtidos pela conclusão de estudo feito por Regina Dalcastagnè na UnB: há uma coincidência entre autor e protagonistas que, em sua grande maioria, são urbanos e “brancos”. A própria forma romance, que floresce com a modernidade, esbarra em seus limites. Na “aquonarrativa” de Dalcídio, tudo reflui para as águas da Amazônia, sem vontade de ter de lá saído. Sendo assim, se a narrativa dalcidiana tem algo de épica, no sentido de contar uma aventura coletiva, é justamente dessa identidade coletiva que não se adapta ao universal postulado pela “modernidade conservadora”: seria um épico, forma ocidental, neste caso, em desacordo com o Ocidente. (VALLE, 2015).

A obra é ambientada na cidade de Belém, capital do Pará, em meados da década

de 20, descreve a vida dos decadentes Alcântaras, família que após o declínio do Senador Antônio Lemos com a queda do ciclo da borracha, precisa se desprender da vida de luxos beneficiados pelo apadrinhamento do Senador. No início da década 20, Alfredo enfim realiza o sonho, e de sua mãe, de estudar na cidade de Belém. Por meio do grande esforço de sua mãe Amélia, o rapaz protagonista da narrativa desembarca na capital do Pará. Ao chegar na casa dos Alcântaras, o rapaz logo percebe que a família sofre com a decadência financeira.

Essa decadência é percebida desde a casa da família, até mesmo nos próprios personagens. Virgílio, o chefe da família, decai de seu cargo de administrador de São Brás para um emprego na Alfândega, a esposa d. Inácia, que aproveitava seu tempo para os luxos da bonança e eventos, se vê morando em uma casa decadente da travessa Gentil, e relembra saudosa o tempo que morou na luxuosa casa da rua Vinte e Dois de Junho, a filha Emília perde o noivado.

Os mesmos viviam assolados pela nostalgia do que viveram e do que poderiam ter vivido, diferente do Jovem Alfredo, que tem sonhos mais interioranos com sua cidade Marajó. Camila do Valle (2015) explica essa nostalgia que difere o menino Alfredo dos Alcântaras:

> [...] em se tratando ainda de sonhos e saudade, vários outros personagens do romance sonham e têm saudade, mas numa direção completamente diversa do sonho e da saudade do menino Alfredo: sonham com a modernidade que poderiam ter e não tiveram com o ciclo da borracha. Eles têm saudade do que a borracha prometia para a cidade e, num determinado momento, cumpriu, em parte: eles almejam a cidade moderna. Alfredo almeja o chalé e a ilha, os campos alagados ou não do Marajó. (VALLE, 2015).

O narrador retrocede meses, e até anos da vida dos personagens, relembrando fatos, conflitos e experiências, gerando uma profunda análise psicológica da vida de todos. Alfredo, logo após desembarcar, observa o cais e se depara com a venda de uma criança para uma senhora, certamente com o intuito de ajudar a senhora nos afazeres da casa, circunstâncias em que o personagem vai conviver mais adiante na presença de Libânia, que se torna sua melhor amiga na cidade. Conforme esse trecho da obra:

> [...] uma menina de nove anos, amarela, descalça, a cabeça rapada, o dedo na boca. metida num camisão de alfacinha. A senhora recuou um pouco. o leque aos lábios, examinando-a: — Mas isto? E olhava para a menina e para o canoeiro, o leque impaciente: — Mas eu lhe disse que arranjasse uma maiorzinha pra serviços pesados. Isto aí... [...] A menina, de vez em vez, fitava a senhora com estupor e abandono. E deu com Alfredo que o contemplava, olhou para ele com o mesmo estupor mas tão demoradamente, como uma cega, que o menino virou o rosto. (JURANDIR, 1960, p. 17).

A venda e distribuição de crianças, principalmente índias, uma ação por parte dos colonizadores muito comum no contexto da colonização, ações que persistiram até o ciclo da borracha, abordada de maneira bem explícita na narrativa dalcidiana. O trecho da obra

descreve como Libânia era vista pelos Alcântaras, na passagem em que Virgílio se põe a pensar sobre a empregada:

> Era só ver os modos dela, quando voltava da rua, quente do sol, suando nas maçãs do rosto de índia, vermelha como se estivesse saindo de uma olaria, e o cheiro... A esta observação tão súbita, seu Virgílio corou, como se alguém tivesse escutado. Libânia, pés de tijolo, a saia de estopa. apressada e ofegante, era uma serva de quinze anos, trazida, muita menina ainda, do sítio pelo pai para a mão das Alcântaras. Entrava da rua, com os braços cruzados, carregando acha de lenha e os embrulhos, sobre os rasgões da blusa velha. (JURANDIR, 1960, p. 04).

O sistema de venda e doação de crianças para famílias abastadas continuou mesmo após o declínio da borracha, são marcas da história colonizadora do Brasil. Em relação à presença da queda do ciclo da borracha na narrativa nota-se que as marcas desse período surgem sempre nos diálogos dos personagens, como demonstra esse trecho da obra, em que é mencionado os sinais que o declínio estava causando na cidade:

> Na rotina da capatazia, diante do cais murcho, os "gaiolas" em seco e os armazéns fechados, seu Virgílio foi se convencendo de que tudo aquilo não viera apenas da queda da borracha. Mas de que mal? Ambição? Imprevidência? Castigo de Deus? Obra do estrangeiro? A cidade exibia os sinais daquele desabamento de preços e fortunas. [...] Para as mulheres a queda do Senador era a causa de tudo. A borracha subira a tanto, graças ao Senador, em Palácio. Rolara a tão baixo preço graças ao Senador no chão, traído e espezinhado. E por tudo isso arquejavam [19] as Alcântaras na Gentil, consumiam-se as Veigas" na Conselheiro numa casa caindo-lhes por cima, gotejando por todas as telhas e paredes. (JURANDIR, 1960, p. 07)

Como mencionado por Camila do Valle, a Amazônia também é sempre tema das nostalgias dos personagens, em que mencionam o termo "velho tempo", saudosos dos tempos em que o ciclo da borracha movimentava a economia e transformava a paisagem de Belém, para Virgílio a Amazônia seria o berço de suas gerações, que o ciclo da borracha continuaria a promover para seus descendentes, "Seu Virgílio olhava, obscuramente fascinado, como a cena resumisse o velho tempo, a província, a Amazônia, sesta e madorna de gerações." (JURANDIR, 1960, p. 08)

O autor assimila a cidade em decadência com a casa dos Alcântaras desmoronando, uma simbologia que envolve tanto o decaimento da cidade quanto das expectativas da família em relação às bem aventuranças do ciclo da borracha. Parecem deslocados dentro do casarão que jazia inabitável, D. Inácia era quem mais sentia falta da vida que deixara na Gentil, localidade nobre em que viviam antes da queda da borracha, casa onde o prazer de viver havia ficado:

> Os Alcântaras pareciam dissolvidos na casa. Não se tratava da família da Gentil mas de indivíduos desligados dentro de um casarão desconhecido que lhes parecia dizer: já dei cabo de minha vida, minha missão de ser habitado já acabou. Estou sobrando como habitação e vocês não passam de uma família fantasma. De fato, os Alcântaras olhavam-se como se não se

> reconhecessem. A casa os separava. Faltava-lhes a intimidade do 160. Por um momento, d. Inácia sentia que deixara na Gentil o seu nome, o sossego, o prazer de contemplar o mundo sem ser contemplada e que os passarinhos. seus confidentes, haviam ficado por lá. (JURANDIR, 1960, p. 108)

Em consonância, principalmente pelo momento histórico do ciclo da borracha como pano de fundo, a obra *Dois irmãos* de Milton Hatoum apresenta diversas similaridades com a obra de Dalcídio na construção da sua narrativa. A obra é narrada em primeira pessoa, também apresenta um discurso indireto livre, narra a vida de imigrantes libaneses que se concentram no comércio da cidade de Manaus, capital do Amazonas, um cenário que, assim como em *Belém do Grão Pará,* se vê afundado em decadência após a queda do Ciclo da Borracha no início do século XX. Sobre a narrativa de Hatoum, Tânia explana:

> O que se vê em Hatoum é a reinserção deles numa ambiência peculiar, construída pela memória, amparada ao mesmo tempo na lembrança e no esquecimento. As especificidades geográfico-sociais que suporiam, para um olhar de fora, provavelmente eurocêntrico, questões mais marcadamente "brasileiras," precisamente pelo fato de a atmosfera narrativa situar-se em Manaus, centro importante do norte do país, encravado no meio da floresta amazônica, cujos estereótipos dizem respeito sobretudo à cultura indígena, esbatem-se numa atmosfera quase onírica, dada pelo fluir de um tempo construído pelos narradores, que lembram o que sabem ou supõem saber e imaginam o que não sabem. ( PELLEGRINI, 2004, p. 128)

Hatoum apresenta um dualismo em relação aos dois irmãos. Omar acomoda-se no Brasil, se sente acolhido, Yaqub, no entanto, certamente por crescer em outro país, com a mágoa da mãe por ter preferido seu gêmeo sente-se diferente e estrangeiro, mesmo tendo nascido no Brasil.

Na obra, o autor se concentra na temática dos conflitos familiares, de um lar que se desconstrói, Nael apresenta-se como narrador em primeira pessoa, oprimido pela dúvida em relação à sua paternidade, procurando encontrar a verdade: quem dos gêmeos é seu pai. O leitor acompanha a vida de Nael entre recortes das histórias dos personagens.

Como em *Belém do Grão Pará,* o narrador e personagem de *Dois Irmãos* observa de fora o enredo principal, na posição de filho da empregada, sempre recebendo os restos dos gêmeos, como livros e roupas, até mesmo sua história e identidade é construída por fragmentos das histórias da família libanesa, retalhos de acontecimentos que ouviu e presenciou ao logo de sua vida, guardando na memória para tecer a narrativa da obra:

> Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final. (HATOUM, 2006, p. 23)

Surgem de seus relatos as figuras de Yaqub e Omar, os gêmeos rivais, um dos quais é o  homem que engravidou sua mãe, a empregada Domingas, cabocla da casa que vive entre a família de libaneses desde pequena para ajudar no serviço da casa. A obra também

apresenta a relação velada e incestuosa de Rânia, filha mais nova do casal, com os dois irmãos, o apego desmedido da matriarca da família Zana em relação ao filho caçula, o ciúmes do esposo Halim ao ser esquecido por Zana, com o amor excessivo da mãe para com o filho Omar.

Tanto a obra de Dalcídio quanto a de Hatoum, retratam a sociedade burguesa que se formou na efervescência do ciclo da borracha, pela influência da belle époque, movimento que se consagrou na arquitetura inspirada nas construções parisienses, mais que isso, retratam as transformações dessa sociedade depois do declínio do Ciclo da Borracha.

O autor de *Belém do Grão Pará* assimila essa decadência com o declínio das expectativas dos personagens, já em *Dois Irmãos,* o autor assimila com a desconstrução das relações familiares dos personagens. Além do contexto histórico do ciclo da borracha que envolve as narrativas, outra convergência que chama bastante atenção é a presença de empregadas índias que foram vendidas ou cedidas para as famílias.

Desta forma, esse costume se torna algo que aproxima muito as duas obras, haja vista que o ciclo da borracha se caracterizou como uma extensão da colonização da região amazônica, ambas são índias, levadas ainda quando crianças para servirem como empregadas das famílias. Esse trecho da obra *Dois Irmãos* descreve a chegada de Domingas na casa da família libanesa:

> Na época em que abriram a loja, uma freira, Irmãzinha de Jesus, ofereceu-lhes uma órfã , já batizada e alfabetizada. Domingas, uma beleza de cunhantã, cresceu nos fundos da casa, onde havia dois quartos, separados por árvores e palmeiras. "Uma menina mirrada, que chegou com a cabeça cheia de piolhos e rezas cristãs', lembrou Halim. "[...] Domingas, a "cunhantã" mirrada, meio escrava, meio ama, "louca para ser livre", como ela me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade". (HATOUM, 2006, p. 48 e 50)

Assim como em *Belém do Grão Pará,* o narrador volta anos na história dos personagens para construir a narrativa, em *Dois Irmãos* nota-se uma construção da narrativa similar em relação a não linearidade, a história é construída a partir de retalhos das vidas dos personagens e a lembrança do tempo do ciclo da borracha, como explícito no trecho da obra:

> Apoiado no parapeito, Yaqub olhava os passantes que subiam a rua na direção da praça dos remédios. Por ali circulavam carroças, um e outro carro, cascalheiros tocando triângulos de ferro; na calçada, cadeiras em meio círculo esperavam os moradores para a conversa do anoitecer; no batente das janelas, tocos de velas iluminariam as noites da cidade sem luz. Fora assim durante os anos da guerra: Manaus às escuras, seus moradores acotovelando-se diante dos açougues e empórios, disputando um naco de carne, um pacote de arroz, feijão, sal ou café. Havia racionamento de energia, e um ovo valia ouro. Zana e Domingas acordavam de madrugada, a

> empregada esperava o carvoeiro, a patroa ia ao Mercado Adolpho Lisboa e depois as duas passavam a ferro, preparavam a massa do pão, cozinhavam. Quando tinha sorte, Halim comprava carne enlatada e farinha de trigo que os aviões norte-americanos traziam para a Amazônia. As vezes, trocava víveres por tecidos encalhados: morim ou algodão esgaçado, renda encardida, essas coisas. Conversavam em volta da mesa sobre isso: os anos da guerra, os acampamentos miseráveis nos subúrbios de Manaus, onde se amontoavam os ex-seringueiros. (HATOUM, 2006, p. 18)

Como na maioria das suas obras, Hatoum aborda a fundo os conflitos familiares, principalmente os relacionamentos mais próximos, como o afeto exacerbado de mãe para filho, a inconstância da adolescência dos filhos em conflito com as vontades do pai Halim, da inveja entre irmãos em relação ao favoritismo dos pais, pois o pai passa mais tempo com Yaqub, mesmo que esse favoritismo seja menor que o da mãe por Omar.

Ao abordar essa relação entre gêmeos, o autor apresenta um contraste imenso com o que se conhece sobre a sintonia entre irmãos gêmeos, em vez de amor que gera um conceito de “unicidade”, temos ódio que os separa. Omar, o “Caçula”, logo que nasceu adoeceu, o que fez com que a mãe desse mais atenção ao enfermo, gerando assim o início do favoritismo. Logo nas primeiras páginas percebemos que essa rivalidade entre os irmãos nunca chega ao fim:

> Mas alguns dias antes de sua morte, ela deitada na cama de uma clínica, soube que ergueu a cabeça e perguntou em árabe para que só a filha e a amiga quase centenária entendessem (e para que ela mesma não se traísse): “Meus filhos já fizeram as pazes?”. Repetiu a pergunta com a força que lhe restava, com a coragem que a mãe aflita encontra na hora da morte. (HATOUM, 2006, p. 10)

Em relação a decadência, Dalcídio assimila o declínio do Ciclo da Borracha com a decadência do casarão e a destruição das expectativas da família Alcântara, como se o ideal que eles almejavam ainda viver fosse apenas um fantasma.

Já em *Dois Irmãos* a destruição se concentra na desconstrução dos afetos familiares, a modernidade se instalando ao deixar para trás as características marcantes do tempo do ciclo da borracha, pois ao final da narrativa a casa é reformada, desfazendo a ideia que eles tinham de um lar:

> Ela morreu quando o filho caçula estava foragido. Não chegou a ver reforma da casa, a morte a livrou desse e de outros assombros. Os azulejos portugueses com a imagem da santa padroeira foram arrancados. E o desenho sóbrio da fachada, harmonia de retas e curvas, foi tapado por um ecletismo delirante. A fachada, que era razoável, tornou-se uma máscara de horror, e a ideia que se faz de uma casa desfez-se em pouco tempo. (HATOUM, 2006, p. 190).

Analisar as obras de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum possui um significado muito importante, não é apenas analisar sobre a escrita dos autores, mas também analisar a construção da Literatura Amazônica, é pensando também na perspectiva de “atualização” dos moldes do cânone da Literatura Brasileira que as obras *Belém do Grão Pará* e *Dois*

*Irmãos* se tornam relevantes para a consciência das peculiaridades do romance moderno. Desta forma, a seguinte discussão, através do termo “regionalismo revisitado”, discutirá sobre o reconhecimento dessas obras em relação ao Cânone da Literatura Brasileira.

## 4 | UM OLHAR SOBRE *BELÉM DO GRÃO PARÁ* E *DOIS IRMÃOS* E O REGIONALISMO REVISITDADO

Quando a discussão envolve “regionalismo revisitado”, é necessário que inicialmente seja situado o conceito de “Regionalismo”, para então seguirmos com a “revisitação” deste conceito por meio das obras de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum. O termo refere-se a uma vertente literária muito conhecida a partir da “geração de 30”, envolvendo os escritores do nordeste, considerando toda literatura que expressa ou reflete tradições e costumes regionais, ou descrições de características específicas de um determinado lugar. Entre as obras mais conhecidas desse período estão *A Bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida e *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos, desde então fala-se em literatura regionalista.

Desta forma, um olhar sobre *Belém do Grão Pará* e *Dois Irmãos* e o Regionalismo Revisitado destaca uma “revisitação” ao Regionalismo tradicional. Analisando este conceito, muito presente nos estudos da obra *Dois Irmãos,* percebe-se que a afirmação de Ana Pizarro de que “dominação e submissão estabelecerão a ordem da cultura e ditarão o *canon* da literatura” (PIZARRO, 1993) se faz necessária para iniciarmos esse debate, tendo em vista que por muito tempo a literatura regionalista foi marginalizada, sem que seu valor fosse considerado pelo cânone da Literatura Brasileira.

Conforme Cátia Wankler (2013), ao fazer um estudo sobre a literatura de Roraima, aborda o Regionalismo literário pelo olhar de Lígia Chiappini (1995), que em suas 10 teses “traz opiniões que renovam os debates sobre o tema do regionalismo, problematizando os pontos de vista que simplificam ou generalizam a questão” (WANKLER, 2013, p. 78).

Do ponto de vista de Ligia Chiappini (1995), em seu texto “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”, o Regionalismo se tornou um “fenômeno universal”. No conceito explanado na tese 03, a autora levanta a discussão para a questão dos processos literários em relação às literaturas canônicas e não-canônicas, e insere o Regionalismo nesse contexto como forma de revisitá-lo:

> Regionalismo na literatura, como tema de estudo, constitui um desafio teórico, na medida em que defronta o estudioso com questões das mais candentes da teoria, da crítica e da história literárias, tais como o problema do valor, da relação entre arte e sociedade; das relações da literatura com as ciências humanas; das literaturas canônicas das não-canônicas e das fronteiras movediças entre clãs. Estudar o regionalismo hoje nos leva a constatar seu caráter universal e moderno. (CHIAPPINI, 1995, p. 156)

Ainda conforme Chiappini (1995), o Regionalismo pode ser ilustrado como uma

tendência receptiva, aberta a inserção de novas informações literárias, em que podem se enquadrar vários escritores considerados da margem, que se destacam por se expressarem além do contexto geográfico:

> O regionalismo lido como uma tendência mutável onde se enquadram aqueles escritores e obras que se esforçam por fazer falar o homem pobre das áreas rurais, expressando uma região para além da geografia, é uma tendência que tem suas dificuldades específicas, a maior das quais é tornar verossímil a fala do outro de classe e de cultura para um público citadino e preconceituoso [...] (CHIAPPINI, 1995, p. 157)

Neste contexto, as obras *Belém do Grão Pará* e *Dois Irmãos*, por mais que suas tramas sejam ambientadas no contexto regionalista, pois aborda uma região tão singular do país, como a Amazônia é, trazem em seus enredos características marcantes da condição humana, como as expectativas desfeitas dos Alcântaras e a destruição de relações familiares por sentimentos de inveja e favoritismo da família libanesa.

É nesse ponto que é possível observar os traços mais buscados no "regionalismo revisitado", em que os conceitos universais marcantes nas obras proporcionam um novo olhar para além do lugar geográfico em que são ambientadas, que as representações das obras, no contexto literário, se distinguem da narrativa regionalista tradicional.

Em conformidade com o conceito explanado, Camila do Valle ressalta que a narrativa de Dalcídio se destaca dos padrões regionalistas, especialmente na obra *Belém do Grão Pará*, ao comparar a condição humana de seus personagens com o casal de *Vidas Secas* (1938) e seu sonho de deixar a região árida de expectativas, afirmando que é justamente pelas expectativas dos personagens que a obra de Dalcídio foge dos modelos regionalistas:

> O regional, sendo apropriado pelo nacional, realiza a homologia necessária entre processo narrativo e construção da nação. [...] É importante lembrar aqui de personagens de um dos romances mais representativos do chamado "regionalismo": o casal de Vidas secas, de Graciliano Ramos, que sonha em escapar da aridez, deixando a região de origem em direção ao que poderia ser o mais moderno, o mais racional. É precisamente no sonho dos personagens que a obra de Dalcídio parece escapar dos padrões regionalistas. Em especial, no romance Belém do Grão Pará. (VALLE, 2015)

Camila do Valle sugere um questionamento em relação à narrativa contemporânea de Dalcídio Jurandir, segundo a autora os estudiosos nacionais ainda buscam inserir o escritor na historiografia do cânone da Literatura Brasileira, e chama atenção para o fato de que seu prefaciador, o português Ferreira de Castro, autor de *A Selva* (1930), está entre os maiores romancistas de seu país, sendo referência até mesmo nos círculos literários do Brasil:

> Enquanto os estudiosos de Dalcídio Jurandir, contemporaneamente, pleiteiam um lugar para o autor na historiografia canônica da literatura nacional brasileira, Ferreira de Castro, seu prefaciador, é referência obrigatória da História da Literatura portuguesa. É este mesmo ícone da literatura portuguesa quem se afeta em apresentá-lo "como um dos mais importantes romancistas" do seu

> país, “celebrado, desde há anos, pelos maiores críticos literários do Brasil”. (VALLE, 2015)

Em relação à posição de Milton Hatoum nas discussões sobre a “revisitação” do Regionalismo não podemos dizer que segue a mesma trajetória de Dalcídio Jurandir, tendo em vista que alguns estudiosos ainda analisam *Belém do Grão Pará* como obra regionalista, é o caso de Tânia Pellegrini (2004), que enaltece *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois Irmãos* (2000) em seu texto “Milton Hatoum e o regionalismo revisitado” ao ressaltar que a narrativa do escritor se constrói por meio da formação histórico-política da Amazônia, se pautando numa perspectiva de que seus romances constituem algo inovador:

> O que se vê em Hatoum é a reinserção deles numa ambiência peculiar, construída pela memória, amparada ao mesmo tempo na lembrança e no esquecimento. As especificidades geográfico-sociais que suporiam, para um olhar de fora, provavelmente eurocêntrico, questões mais marcadamente “brasileiras,” precisamente pelo fato de a atmosfera narrativa situar-se em Manaus, centro importante do norte do país, encravado no meio da floresta amazônica, cujos estereótipos dizem respeito sobretudo à cultura indígena, esbatem-se numa atmosfera quase onírica, dada pelo fluir de um tempo construído pelos narradores, que lembram o que sabem ou supõem saber e imaginam o que não sabem. ( PELLEGRINI, 2004, p. 128).

Na perspectiva de Pellegrini (2004), a narrativa de Hatoum se destaca mais ainda por apresentar a diversidade cultural, envolvendo a inserção da cultura libanesa no contexto amazonense, tal fato destina à suas obras um enriquecimento pela habilidade em construir uma narrativa “cultural variada”, em um ambiente já bastante miscigenado pelo fluxo migratório que o Ciclo da Borracha ocasionou:

> São como territórios concêntricos, um dentro do outro: a Manaus real e seu duplo, a Manaus imaginária; dentro, a colônia libanesa, no centro da qual as casas das famílias avultam como espaço privilegiado. Desses territórios fecundos—aos quais corresponde a própria forma narrativa, montada com relatos que brotam uns de dentro dos outros—Hatoum extrai sua matéria, constituída por uma malha cultural variada e típica, baseada na interrelação entre imigrantes, estrangeiros e nativos, que estabelecem relações de identidade e de estranhamento com um mundo diverso, no qual um difuso sentido de perda está sempre presente. ( PELLEGRINI, 2004, p. 128).

Em consonância aos conceitos de Pellegrini (2004), Alison Leão (2011) destaca que o “regionalismo revisitado” a partir de Milton Hatoum no contexto amazônico tem passado por um processo de “permanência e transformação”, ao se diferenciar do conservadorismo do Regionalismo tradicional, e moldando essa transformação ao se abrir para inserção de culturas externas, abraçando as culturas que já existiam na Amazônia (permanência) e inserido outras de forma envolvente e natural (transformação):

> Pelo que se nota, regionalismo revisitado significaria, ao mesmo tempo, uma permanência e uma transformação; como se referiria à incorporação de “matérias” provenientes de culturas centrais (“europeia”, “urbana”), a revisitação consistiria em diferenciar-se do regionalismo mais conservador,

que se pautaria pelo fechamento a tais inserções exógenas. (LEÃO, 2011, p. 67-68).

Desta forma, Milton Hatoum se destaca por apresentar culturas miscigenadas, característica que lhe atribui o *status* de “literatura universal”, conceito que também pode ser aplicado a Dalcídio Jurandir, haja vista que aborda o Ciclo da Borracha, período de grande fluxo de migração, em sua obra *Belém do Grão Pará,* além do contexto histórico de colonização destinar à região a inserção de diversas culturas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de considerações finais e reiterando as análises das duas obras, compreendemos que a extração da borracha produziu no contexto econômico da Amazônia uma grande agitação. Ela teve a capacidade de formar uma população singular e uma cultura expressiva, motivada por uma construção social e histórica com objetivos bem definidos. Sob esse prisma, as questões dessa sociedade construídas a partir do ciclo da borracha, principalmente depois do declínio do extrativismo, nas obras de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum, permitiram inferir que esse período ficou marcado na memória daqueles que participaram, direta ou indiretamente.

A temática da região amazônica sem dúvida é fundamental para se entender a diversidade literária brasileira. Mas até recentemente não era possível o conhecimento das entrelinhas do passado que envolveu o ciclo da borracha. Devido a esse recente levante de obras da Amazônia que vem se encaixando aos poucos no cânone da literatura brasileira, a análise comparatista das obras *Belém do Grão Pará* e *Dois irmãos* chama a atenção para a recepção dessas obras no Cânone da literatura brasileira.

O que ocorreu em Manaus e Belém permitiu aos pesquisadores e escritores o acesso a diversas informações até certo ponto da história inéditas, fato que se tornou muito relevante para os estudos da formação literária no Brasil, mais ainda sobre a inserção da Amazônia em narrativas tão importantes e expressivas na literatura. O Brasil nasceu de relações paradoxais, entre riqueza e pobreza, arcaísmo e modernidade. É preciso analisar esses aspectos juntos para se entender a construção do país, é necessário levar em consideração as particularidades da colonização também.

Analisando as obras *Belém do Grão Pará* e *Dois Irmãos* foram notadas várias convergências em suas narrativas, que se destacam em meio a literatura amazônica por abordarem temas universais. Inseridas no contexto do “regionalismo revisitado” trazem o foco para a discussão dos moldes do Cânone da Literatura Brasileira.

## APOIO

Este trabalho recebeu apoio financeiro aos grupos de pesquisa por meio do Edital 16/2020 PRPPG- PRÓ-REITORIA - AGP, da Universidade Federal de Roraima e os

participantes integram o grupo de pesquisa Africanidades, literatura e minorias sociais.

## REFERÊNCIAS


CHIAPPINI, Lígia. **Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro. Vol. 8, n 15. 1995, p. 153 – 159.

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. – São Paulo. Companhia das Letras: 2006.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. – São Paulo. Livraria Martins. 1960.

LEÃO, Allison. **Regionalismo e representação da natureza em Milton Hatoum: Contribuição para um (outro) debate**. **Amazônia: Literatura e Cultura.** Arquipélago contínuo: literaturas plurais / Otávio Rios (Organizador). – Manaus: UEA Edições, 2011.

OLIVEIRA, João Pacheco de. **O nascimento do Brasil e outros ensaios : "pacificação", regime tutelar e formação de alteridades**. – Rio de Janeiro : Contra Capa, 2016. 384 p. : il. color.

PELLEGRINI, Tânia. **Milton Hatoum e o regionalismo revisitado.** Luso-Brazilian Review, Volume 41, Number 1, 2004, pp. 121-138 (Article)

PIZARRO, Ana. **América Latina: Palavra, literatura e cultura**. Campinas: UNICAMP, 1993. Vol. 1, pg. 19 - 37.

VALLE, Camilla do. **Literatura da Amazônia - dificuldades do surgimento e classificação de um campo.** Revista Plural Pluriel de culturas de língua portuguesa. ISSN: 1760 – 5504, Num. 13, 2015. Disponível em: http://www.plural.digitalia.com.br/index6c09.html?option=com_content&view=article&id=377:literatura-da-amazonia-dificuldades-do-surgimento-e-classificacao-de-um-campo&catid=81:numero-9-amazonies-bresiliennes&Itemid=55

WANKLER, Cátia. **Margens, Centralidades e Novos Paradigmas Conceituais: a Literatura de Roraima, Regionalismo e Topofilia.** Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, N.º 29 – 12/2013 | 73-92 – ISSN 1645-1112. Disponível em: www.ilcml.com

# CAPÍTULO 9

# *SAMBAÍBA* DESCREVE AS VIVÊNCIAS DO SERTÃO PIAUIENSE: FONTES IBIAPINA À LUZ DAS TEORIAS DE LUKÁCS E BENJAMIN

*Data de aceite: 01/06/2021*
*Data da submissão: 15/03/2021*

**Layane Rodrigues dos Santos**
Universidade Estadual do Piauí - UESPI
Teresina-Piauí
http://lattes.cnpq.br/9666182097704115

**Raimunda Celestina Mendes da Silva**
Universidade Estadual do Piauí - UESPI
Teresina-Piauí
http://lattes.cnpq.br/3328981487813298

**RESUMO:** O ensaio aqui delineado tem por objetivo analisar a construção da narrativa em *Sambaiba*, romance de Fontes Ibiapina à luz dos teóricos Györdy Lukács e Walter Benjamin. A inquietação acerca da obra piauiense se deu pela necessidade de compreender como o narrador contribui para a construção do entrecho literário, bem como comprovar como os trechos descritivos são utilizados como construtos narrativos que implicam nas ações das personagens. Desse modo, a pesquisa a respeito da obra se faz pertinente por dois aspectos estruturais: apresentar diversos trechos em que há a descrição como suporte para desvendar os fios narrativos; e ainda porque o narrador da obra analisada assemelhar-se aos ideais de narrador apontados por Benjamin. Outro aspecto que torna o estudo relevante, é o fato de não haver pesquisas relacionadas a mesma, o que torna nosso trabalho não apenas pertinente, mas inovador. Ademais, o ensaio proposto tem como questões norteadoras do estudo: Qual o papel do descrever para a construção da narrativa em *Sambaíba*? Qual a importância do narrador na obra? Para tanto, nos valemos da pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo, embasando-nos no aparato crítico fornecido por György Lukács (1965) no ensaio "Narrar ou descrever?", bem como em Walter Benjamin, em seu texto "O narrador"(1986).

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrar. Descrever. Narrador. Sambaíba.

## *SAMBAÍBA* DESCRIBES PIAUIENSE COUNTRYSIDE'S EXPERIENSES: IBIAPINA IN THE LIGHT OF LUKÁCS' AND BENJAMIN'S THEORIES

**ABSTRACT**: The essay here outlined aims to analyze the narrative construction in *Sambaiba*, a novel by Fontes Ibiapina in the light of the theorists Györdy Lukács and Walter Benjamin. The concern about the Piauiense work was due to the need to understand how the narrator contributes to the literary context construction, as well as to prove how the descriptive passages are used as narrative constructs that imply in the characters' actions. In this way, research on the work is pertinent for two structural aspects: presenting several excerpts in which there is the description as a support for unraveling the narrative threads; and, also, because the analyzed work's narrator resembles the ideals of narrator pointed out by Benjamin. Another aspect that makes the study relevant is the fact that there is no research related to it, which makes our work not only relevant, but innovative. Furthermore, the proposed essay has the following guiding questions for the study:

What is the role of describing for the narrative construction in Sambaíba? What is the narrator's importance in the work? To this end, we use qualitative bibliographic research, based on the critical apparatus provided by György Lukács (1965) in the essay "Narrating or describing?", as well as Walter Benjamin, in his text "The narrator" (1986).
**KEYWORDS**: Narrate. Describe. Narrator. Sambaíba.

## INTRODUÇÃO

O entrecho literário é composto de diversos elementos que propiciam em seu significado geral. Desde já, ressaltamos que as personagens, espaço, tempo, narrador se entrelaçam para que se firme tal significado. Logo, os distintos mecanismos dispostos na trama literária não possuem caráter meramente elementar, mas que se relacionam a questões expressivas dentro da narrativa. Dessa forma, compreender como esses construtos contribuem para a construção da trama é de fundamental importância para que se perceba no texto literário se os aspectos apresentados são "elementos acidentais" ou "da necessidade" da narrativa.

Tendo em vista que a descrição é um desses mecanismos empregados no texto literário, é que o presente estudo traz o "narrar ou descrever" como estratégia de abordagem do texto literário de narrativa regional. A ênfase do nosso estudo é a obra de Fontes Ibiapina, o romance *Sambaíba (1963)* com o objetivo de compreender a descrição como "um meio subalterno" ou um "princípio fundamental da composição" na obra em questão. Em especial embasamos a presente pesquisa no texto de György Lukács "Narrar ou descrever?" (1965), sob a luz do qual fundamentamos este artigo. Ademais, analisar ainda o papel do narrador como elemento responsável por apresentar os fatos que tecem o enredo na obra, desta feita Walter Benjamin e o seu "Narrador"(1986) também contribui para a fundamentação do presente trabalho.

## A NARRATIVA NA PERSPECTIVA DE LUKÁCS E BENJAMIN

O ato de narrar acompanha o homem desde sua origem e diversas são as formas de apresentar as experiências vivenciadas. Nesse sentido, as narrativas literárias contribuem para que o homem narre suas experiências de modo singular, por meio da voz de personagens que representam a singularidade do que é narrado e de um narrador que apresenta os fatos vivenciados por ele ou que lhes foram relatados por outros. Assim, a narrativa assume caráter distinto diante de cada perspectiva por meio da qual os fatos são apresentados.

A respeito dos aspectos narrativos, nos deteremos a duas análises teóricas distintas que se fazem pertinentes para a análise que se pretende do nosso objeto de pesquisa, *Sambaíba,* de Fontes Ibiapina. As ideias que norteiam nosso olhar para a literatura regional piauiense são as de György Lukács e Walter Benjamin que escreveram, em meados dos

anos de 1930, acerca da narrativa e dos aspectos que um texto literário deve possuir para que seja de valor.

Tais concepções serão o pano de fundo da análise de trechos da obra em questão, haja vista a mesma apresentar características as quais os críticos supracitados abordam em seus textos.

Assim, compreender as distinções e semelhanças entre "narrar e descrever" postuladas por Lukács (1965), bem como compreender a importância da figura do "Narrador" apresentada por Benjamin (1986), se faz pertinente para a análise do romance.

Apesar de escritos na mesma época, há diferenças de perspectiva quanto à temática nos textos de Lukács e Benajamin. Na abordagem que György Lukács faz acerca do tema, contesta a postura narrativa em que há o predomínio da mera descrição nos escritores de livros de ficção, principalmente os romancistas. Para Lukács (1965), o autor que privilegia a descrição torna-se cúmplice daquilo que é existente, tornando legítimo "eternizando" a realidade circundante, desta feita fazendo com que o leitor creia que a realidade é imutável, sendo a mesma sempre igual ao momento em que é descrita e, portanto enfraquecendo a percepção e a representação de que a realidade está sempre se tornando aquilo que ela ainda não é.

Em contrapartida, Benjamin (1986) discorre a respeito do papel do narrador nas narrativas modernas. O crítico alemão esclarece que a narrativa origina-se em tempos remotos e tem correspondência com as experiências e que, na contemporaneidade, se realiza com dificuldade. Conforme o teórico, "a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte de que recorrem todos os narradores. E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos" (1986, p. 198). Portanto, a narrativa tem seu valor resguardado na "voz" que o narrador empresta ao público, ou seja, a "voz" mistura-se com as experiências vivenciadas pelos leitores.

Para tratar da figura do narrador, Benjamin discorre sobre inúmeros exemplos de narrativas asseverando que os fatos nos devem ser apresentados sem explicações, pois quando há explicações sobre o que é apresentado não estamos diante de uma narrativa, mas apenas de informações.

> Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto somos pobres de histórias surpreendentes. A razão é que os fatos nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar as explicações. (BENJAMIN, 1986, p.203)

Nesse ponto, podemos comparar a ideia de explicação posta por Benjamin, à ideia de mera descrição postulada por Lukács (1965), ambas empobrecem a narrativa fragilizando o caráter hegemônico da arte de narrar, é nesse sentido que Lukács questiona

o caráter meramente descritivo que algumas obras apresentam,

> E será que é o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente “necessária”? Ou não será, antes, a relação necessária dos personagens com as coisas e com os acontecimentos – nos quais se realiza o destino dêles, e através dos quais êles atuam e se debate? (sic) (1945, p.46)

Diante de tais questionamentos compreende-se que o papel das coisas descritas na narrativa deve ser de relação com a trama e não meramente apontamento de coisas infundadas e independentes do drama que se apresenta e, em especial, distantes das personagens e de seu destino na tessitura literária. As ideias do crítico húngaro nos remete ao que postula Todorov, em “As estruturas narrativas”, quando o mesmo pontua que “não há personagens fora da ação, nem ação independente de personagens” (2006, p. 118).

Outro fator relevante, consoante Lukács (1965), é a perspectiva do narrador, que proporciona a compreensão da realidade como um processo de incessante transformação, o que independe das convicções particulares do autor do texto. Portanto, essa perspectiva narrativa deve servir como movimento que, infindavelmente, deve engendrar o novo.

Para esclarecer sua tese, Lukács apresenta como exemplos as narrativas de Emile Zola, *Naná*, e de Liev Tolstói, *Ana Karenina*, sobre as quais o crítico húngaro compara uma cena de corrida de cavalos que aparece nos dois romances supracitados. A fragilidade do texto de Zola, apesar do “brilhantismo” na descrição do hipódromo e da corrida, está, consoante Lukács, na falta de conexão entre a cena descrita e a trama narrativa: a vitória da égua, que leva o nome da personagem que intitula a narrativa, Naná, sugere a ascensão social da protagonista. Em Tolstói a cena descrita apresenta um peso na trajetória da personagem principal. Ana, a protagonista está no hipódromo ao lado do marido e mostra-se constrangida ao ver a égua Fru-fru cair durante a corrida, em um acidente espetacular, em decorrência de um movimento infeliz do conde Wronski, que a montava. Tal situação assusta e faz com que Ana decida romper o casamento e assumir sua relação amorosa com o acidentado, fato que a leva à sua desgraça pessoal. Diante dessas duas cenas, Lukács pontua ser Tolstói um mestre narrador, ou seja, o método descritivo utilizado em que “Tolstói não descreve uma “coisa”: narra acontecimentos humanos. E esta é a razão de que o andamento dos fatos venha narrado duas vezes, de maneira genuinamente épica, ao invés de ser descrito por imagens” (1965, p.45).

Consoante Lukács (1965), o método descritivo utilizado por Tolstói permitiu a inserção, com eficiência, do quadro do hipódromo na dinâmica da práxis de sujeitos que agem sobre o mundo fazendo escolhas, decidindo, assumindo riscos, optando por prioridades, por hierarquizações.

Assim, o húngaro assevera que a obra, na qual a descrição é predominante, nivela todas as coisas, abrindo caminho para a proliferação de pormenores. Enquanto a obra que defende a hegemonia da narrativa estimula a imaginação em outra direção, provocando

o escritor a confrontar-se com aquilo que ele mesmo e seus personagens podem vir a se tornar. É nesse sentido que Lukács (1965) contrapõe o narrar ou descrever estabelecendo uma relação de contraposição entre a atitude de simples espectador (aquele que meramente descreve) das situações ou de sujeito participante dos acontecimentos (a descrição que entrelaça com o fio narrativo).

O texto de Benjamin (1986) apresenta uma análise da obra do escritor russo Niholai Leskov, com base na qual faz reflexões sobre o "desaparecimento" do narrador, defendendo a ideia de que "[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente" (p. 197).

Para defender essa ideia, Benjamin (1986) apresenta dois tipos de narradores, dividindo-os entre aqueles que vivem em seu país (os camponeses sedentários) e aqueles que vivem longe (o marinheiro comerciante), isto é, o que contribui para a interpretação de Benjamin é o sistema corporativo medieval, isso devido ao fato de esse sistema associar-se ao saber das terras longínquas, trazidas pelos migrantes, com a sabedoria acerca do passado e recolhida pelo trabalhador sedentário. Assim, o teórico alemão assevera que as melhores narrativas são aquelas que mantêm proximidade com a oralidade.

É nesse sentido, que cabe entender o "desaparecimento" do ofício de narrador que, para Benjamin, relaciona-se com o trabalho manual, o que para o crítico evoca a relevância da sabedoria reafirmando que o ato de narrar está desaparecendo e que a isso se deve também ao fato de "a sabedoria [...] está em extinção" (1986, p. 201). No decorrer do seu texto, o autor esclarece o estreito e ingênuo laço que existe na relação entre o narrador e o ouvinte, tal relação é dominada, consoante Benjamin, pelo interesse em conservar o que foi narrado. É nesse momento, que entra em cena a faculdade da memória, considerada pelo crítico como a mais épica das faculdades humanas. De acordo com Benjamin, a rememoração se empenha na busca pelo que a memória costumava encontrar. Nesse sentido, a memória proporciona ganhos e perdas e o crítico sublinha os riscos de uma subestimação das perdas. O texto de Benjamin defende com coerência e clareza a essa tese que vem, mesmo que em um processo lento, adquirindo nuances de um fato, de que o narrador, e, consequentemente, sua obra, estão em processo de supressão. O mundo cada vez mais instantâneo e imediatista em que vivemos, não tem deixado espaço para este personagem que, nas palavras do autor:

> O narrador figura entre os mestres e os sábios, ele sabe dar conselhos: não para alguns casos como os provérbios, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer a um acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia). O narrador assimila a sua substância mais intima aquilo sabe por ouvir dizer. (BENJAMIN, 1986, p.221)

Nesse sentido compreende-se que a figura do narrador, na perspectiva de Benjamin (1986), tem como dom o poder de contar suas vidas e acha sua dignidade em contá-las inteiras.

Antes de adentrarmos à análise de *Sambaíba* se faz pertinente destinar um momento para discorrer sobre seu autor, o que faremos são breves considerações acerca da biografia de Fontes Ibiapina, no intuito de apresentá-lo àqueles que pouco conhecem acerca da trajetória daquele que ficou mais conhecido pela obra *Palha de arroz.* Assim, o tópico que se segue é dedicado a um breve apontamento sobre a biografia de João Nonon de Moura Fontes Ibiapina.

## ENTRE TEMPOS E CONTRATEMPOS: A VIDA E A OBRA DE UM PIAUIENSE ARRETADO

O escritor piauiense João Nonon de Moura Fontes Ibiapina é natural da cidade de Picos, onde nasceu em 1921. Foi jornalista, professor e magistrado, tendo sido juiz de direito em várias cidades do interior do Piauí. O autor foi membro da Academia Piauiense de Letras e também do Conselho Estadual de Cultura do Piauí e ainda foi um dos fundadores e primeiro presidente da Academia Parnaibana de Letras.

Contista, romancista e estudioso das tradições populares e do folclore piauiense, Fontes Ibiapina é apontado pela crítica como herdeiro do Romance de 30. Tal título justifica-se pela sua fortuna literária que é permeada de "casos populares, fixando aspectos do homem comum e regional. Segundo Lima (2003), o conto é a marca de destaque no escritor piauiense, sendo sua melhor forma de expressão. Lima (2003) destaca que o romancista piauiense é dono de uma "linguagem simples, com tom coloquial e humorístico, reproduz e transforma a linguagem interiorana, utilizando-se de provérbios, modismos, máximas, dizeres regionais, oralidades, clichês e lugares-comuns". (p. 205)

Embora tenha escrito diversas obras, *Palha de Arroz* é seu romance de maior destaque, tendo sido adaptado pelo cinema na década de 70, conforme Lima (2003), com o título de "Solução final". Mas o primeiro romance é a obra de análise desse estudo *Samabíba,* publicado em 1963, sobre a qual há inúmeras divergências que inquietam-nos e sobre a qual estamos desenvolvendo outros estudos.

Fontes Ibiapina faleceu em 1986, após sua morte foram publicados doze livros divulgando contos como Trinta e dois e Tangerinos e Dr. Chanfubois.

## NOS FIOS DO TEMPO: A VIDA SERTANEJA DE/EM *SAMBAÍBA*

O romance narra a história da fazenda Sambaíba que, na obra, fica localizada na região piauiense entre Picos e Oeiras. Inúmeros são os personagens que têm participação ativa na trama, isso porque o foco é a importância da fazenda para os moradores da região. Podemos destacar dois personagens que dividem o protagonismo com Sambaíba: Quitério, personagem que herda a fazenda após a morte do pai, em 1899; e a negra Florença (Mãe Flora) espécie de governanta da fazenda e a quem todos pedem conselho.

A trama se inicia com a morte do pai de Quitério, seu Manoel Felício, fatalidade que

leva a todos a incerteza e o medo de qual será o destino da fazenda e dos agregados que ali vivem. Após uma desilusão amorosa, o herdeiro da fazenda passa a levar uma vida boêmia, esquecendo-se dos compromissos com a fazenda, e levando uma vida marital com uma negra (Quina), o que desagrada a todos, pois tal fato deixa a fazenda à beira da falência, além de ser inaceitável "um moço branco de família limpa amancebado com um negra retinta nas barbas da sociedade?!" (IBIAPINA, 1963, p. 54 ). Flora, inicialmente, não interfere no caso, mas trama, secretamente resolver o "engodo". Após a resolução dada por mãe Flora Quitério reestabelece o poder e a postura, casa-se com Severa, a moça cujo pai não permitia o casamento, pois as famílias dos jovens apaixonados tiveram uma questão anos antes, e o pai da moça ainda guardava o orgulho ferido do pai dele. Então, com a ajuda de mãe Flora, Quitério e Severa fogem e casam-se mesmo sem o consentimento do pai da moça.

Assim, Sambaíba passa por momentos de prosperidade, mesmo durante o período da seca, da gripe espanhola, dos ataques de fazendeiros que desejavam pedaços das terras da fazenda, dentre outros fatos que assombravam os moradores que dependiam da sobrevivência daquela que era a própria vida de todos.

O enredo não apresenta uma sequência narrativa linear, mas em *médias ré,* durante a qual vamos conhecendo os personagens típicos das obras de Fontes Ibiapina, o homem rural e todas as desavenças políticas, as brigas por terras, a resolução dos problemas na bala, a pistolagem, traições, amores não correspondidos, mortes cruéis e sofridas devido à seca ou as desavenças amorosas e/ou por interesses diversos são alguns dos vários temas que permeiam a obra literária que apresenta traços regionais e históricos. Os fluxos de consciência também são comuns na apresentação do enredo, por meio do qual o narrador nos leva a uma viagem pelo passado das personagens, o que explica o tempo presente da narrativa.

Durante muito tempo, Quitério, mesmo casado com a mulher que amava e feliz com a prosperidade da fazenda, questiona-se sobre quem tivera matado e quem mandara matar sua amante, Quina. Esse segredo é guardado por Flora até o leito de morte do patrão, que morre antes mesmo que a mesma conte por completo que ela havia encomendado a Mundico Potoca, a morte da negra para que ele voltasse a se preocupar com o que era seu, a fazenda.

> Quitério meu filho... eu vou lhe contar uma história. Antes de tudo, porém, eu lhe peço perdão. Perdão mas pelo bem que eu lhe fiz contrariando seus gostos. Você sabe da história da morte de Joaquina?
>
> Quina?... Traz a vela, Flora. To*u* morrendo.
>
> E encorou os olhos. (IBIAPINA, 1963, p.259)

Além dos protagonistas, vamos conhecendo, por meio dos fios da narrativa, as vidas de piauienses diversos, como o caçador e vaqueiro da fazenda, Zé Capivara; o fazendeiro

linha dura, pai de Severa, Nicolau Marques Sambito; o pistoleiro Mundico Potoca e seu parceiro Zé da Bendita; Farinha doce, velho fazendeiro que invade e se apossa de parte das terras de Sambaíba; Chuiquita, irmã de Severa e cunhada de Quitério, mulher sedutora que é a desgraça de muitos homens da narrativa. Esses e muitos outros nomes dão vida à trama.

Assim, Sambaíba e mãe Flora, que tanto lutou para que a fazenda se mantivesse de pé, sobrevivem acerca de 30 anos de altos e baixos e a mortes de diversos dos personagens que, literalmente deram a vida para que a fazenda continuasse viva e imperiosa.

## O ROMANCE PIAUIENSE À LUZ DAS TEORIAS DA NARRATIVA: LUKÁCS E BENJAMIN

O romance em análise apresenta a trama numa linguagem regional, Ibipaina (1963) se vale do linguajar piauiense para dar vida às personagens e à própria fazenda. O narrador é heterodiegético e, por vezes, empresta a "voz" aos personagens para que estes narrem suas histórias e construam a narrativa e intensificando, a partir do recurso narrativo da cena, a trama que se apresenta.

Essas vozes das personagens aproximam o leitor da narrativa, e também carrega consigo um tom de oralidade. O que nos lembram as postulações de Benjamin (1986) quando este assevera que o que torna uma narrativa escrita de qualidade é a sua semelhança com as narrativas orais contadas pelos "narradores anônimos" (p.198).

Assim, destacamos o trecho:

> - É um Santo Antônio dos pequenos, outro companheiro meu. É Bento. Foi também presente de velha. Dizia ela que este Santinho foi bento pelo Frei Ibiapaina – Minha vô contava. **Ninguém podia afirmar**, porque êle nada dizia de sua vida. **Mas o povo conta** que êle deixou os estudos pra padre já bem pertinho de se ordenar. E aí se formou em direito. Chegou a se casar. [...] pois bem. **Diz que** certa vez estava êle advogando contra um pobre homem que estava preso mas era inocente. Quando meia-noite, estava êle pegado na caneta acusando o pobre homem, ouviu aquela voz grossa e esquisita "Ibiapina, a vida eterna! Olha a vida eterna!!!..." Aí jogou os livros de advogado no chão e, no outro dia voltou para o Seminário. Diz que **o povo dizia** que êle estava ficando doido. Que doido que nada!...(sic) (IBIAPINA, 1963, p.199. Grifo nosso.)

No trecho em que Zé da Bendita (Cipriano) relata um causo a Chiquito é possível observar o que pontua Benjamim (1986) acerca dos "narradores anônimos", isso porque o narrador da história, empresta a "voz" ao personagem que conta um causo popular - como um famoso Padre da região de Picos abandonou a batina e porque, depois que ficou viúvo, o mesmo resolve voltar ao sacerdócio e abandonar a carreira de advogado. Essa marca narrativa oral fica clara nos trechos em negrito ("ninguém podia afirmar"; "Mas o povo conta"; "diz que"; "o povo dizia") nos quais nem o narrador em primeira pessoa, Cipriano, nem os leitores podem identificar quem disse, generalizando e demonstrando que

muitos são os narradores do causo. Desse modo, Ibiapina (1963) aproxima sua narrativa das narrativas orais.

Outro trecho que nos remete às concepções de narrador apresentadas por Benjamin (1986) é quando Chiquito, a pedido de Flora, narra como deu cabo de um desafeto, Mané Cutia.

> - Mas como foi mesmo? Me conte...
>
> Foi assim, Mãe Flora. Saí de casa de rifle velho almojado de balas. [...] E eu fui. Fui atocaiar o cabra perto da casa da maldita Filó. Já sabia que êle estava de cama e mesa com ela. Dormindo por lá e tôda santa noite. Pois bem, eu fiquei de trás duma aroeira grossa. Quando menos esperava, vi o cabra vindo, bem despreocupado. Ajeitei o cruzeta velho, botei a bala na agulha e, quando o cabra se aproximou, saltei no meio do caminho e cantei pra sua cabeça: "apronta o corpo pra morrer desgraçado!..." o bicho negaciou, quis correr, mas foi tarde. Passei-lhe fogo nos peitos, que foi só a conta! Saltou um grito esfarelado, deu uma upa de costas e se estendeu estrebuchando. Me aproximei. Foi questão de poucos minutos, Mãe Flora. [...] Antes, porém, dei-lhe dois tapas na cara e disse "bata ainda em homem de vergonha!..." foi revirando os olhos. Risquei o fósforo e meti a luz na mão dele.
>
> - E agora meu filho?... Que deliberação vai tomar?(sic) (IBIAPINA, 1963, p.207-208)

O excerto é exemplo da importância de narrar para que os fatos não se percam. No relato de Chiquito à Mãe Flora, encontramos a presença de dois elementos fundamentais para o não "desaparecimento" do narrador posto por Benjamin (1986), o narrador (Chiquito) e o ouvinte (Mãe Flora), que demonstram o interesse em conservar o que foi narrado como assevera o teórico. Esse interesse fica claro quando Mãe Flora ordena ao rapaz "como foi mesmo? Me conte..."(p.207)

Outro traço importante do narrador é a conservação da memória; para Benjamin (1986), essa é uma das características de fundamental importância para o ato narrativo. Para o crítico, a rememoração implica em ganhos e perdas narrativas e que mesmo aquilo que se perde ao tentar rememorar pode ser um ganho para o que é narrado. Assim, nos valemos do trecho de *Sambaíba* em que Mãe Flora, para salvar a fazenda toma uma atitude drástica e nesse momento rememora as palavras da matriarca da fazenda, a finada mãe de Quitério, D. Mariínha. Sobre isso o narrador apresenta as rememorações de Mãe Flora

> O cachorro latindo e a pobre da negra velha pensando, pensando... A única esperança que lhe restava era a botija. Aquela botija que D. Mariínha enterrara bem debaixo da mesa do oratório. Era verdade que não era uma botija grande. Mas, estava cheinha do puro patacão de prata. Daqueles dos tempos bons que se foram para nunca mais! (do tempo da finada Fartura). Parecia que a velha estava adivinhando. Adivinhando que, no futuro, muitos anos depois, alguém iria se servir, para um bom e belo fim, daquele dinheiro. [...] Foi até numa noite-de-chuva como aquela. Dona Mariínha já andava adoentada. Seu Manoel viajava para o Canindé. Quitério estava dormindo. Era pequeno. Parecia um santinho! Quando terminaram o serviço, Dona Mariínha virou-se para ela e disse:

> - Flora, só você sabe deste dinheiro. O mundo dá voltas [...] Êste dinheiro, Flora, será sua tábua de salvação. E o mundo é grande e não tem porteira. (sic) (IBIAPINA, 1963, p. 77)

As rememorações de Mãe Flora, apresentadas na "voz" do narrador, apontam para as ideias de Benjamin (1986) quanto à importância das lembranças para o fio narrativo; assim, o narrador de Sambaíba se vale dessas recordações de Flora para apresentar os caminhos que levarão à salvação da fazenda e ainda, para justificar porque como a personagem será a responsável por esse intento.

O romance ainda nos apresenta inúmeros trechos em que os fios da narrativa e os conflitos dramáticos são sugeridos ao leitor por meio das descrições. Assim, à luz das ideias de Lukács que apresentaremos alguns desses trechos que nos remetem ao teórico supracitado.

Compreender que Lukács pontua que uma narrativa de qualidade não se vale da descrição de modo superficial, mas a utiliza como constructo narrativo é fundamental para entender o conflito que se constrói em algumas das cenas de *Sambaíba*. No trecho analisado a seguir, a cena em que Chiquito descreve como Chiquita se insinua para ele:

> - [...] e o pior de tudo Cabelo Duro, foi que, por esquecimento, ou não sei o que, o vestido dela ficou assim um pouco de levantado. Mais da metade das coxas de fora. [...] são brancas, bem brancas! Grossas e roliças. Parecem feitas em tôrno! Em tôrno de macineiro tornear madeira. (sic) (IBIAPINA, 1963, p.145)

Desta feita, o trecho em que Chiquito descreve o modo como Chiquita se colocou diante dele, apresenta importante função para o construto narrativo, pois o trecho não apenas caracteriza fisicamente a figura feminina como reconstrói a imagem dessa para o leitor. A esse respeito Lukács (1965), quando questiona sobre o papel da descrição narrativa, afirma que o ato de descrever deve estabelecer uma relação das personagens com as coisas, e que essa relação define o destino dos personagens. Assim, cabe compreender que Chuiquita desperta no leitor a curiosidade acerca do seu caráter moral, haja vista que a mesma fora responsável pela castração de outro personagem e estava em Sambaíba porque fugiu para não ser morta pelo pai após a descoberta de que ela estava grávida de seu agregado. Até então, pairava no leitor a dúvida sobre até que ponto a moça era inocente no caso. Tais dúvidas cessam quando, após casar-se com Chuiquito, a jovem mantém um caso com Cipriano, um dos melhores amigos do marido.

> [...]**aquelas coxas brancas, aquelas coxas bonitas** o tentaram muitas e muitas vêzes. E êle se aguentando, suportando. Só vivia se sentanda maljeitosa diante de seus olhos. **Aquelas coxas brancas, aquelas coxas bonitas** o tentaram muitas e muitas vezes. Fêz das tripas coração para aguentar os insultos, até aonde não pôde mais.(sic) (IBIAPINA, 1963, p.210, grifo nosso)

No trecho a descrição não é tão detalhada quando na fala de Chiquito, contudo os trechos que se repetem "aquelas coxas brancas, aquelas coxas bonitas" sugerem se tratar

de Chuiquita mesmo antes que o narrador cite o nome dela, isso porque a personagem é a única que tem as características físicas apresentadas na narrativa, assim, quando o fluxo de consciência de Cipriano é apresentado, logo se associa à mulher que o tem deixado desassossegado: só poderia ser Chiquita. O que recorda Lukács (1965), quanto a importância de relacionar-se a descrição da coisa à vida das personagens, pois a figura feminina será a derrocada do cabra macho que tanto serviu à Sambaíba.

Na sequência Cipriano confirma ser Chiquita a mulher sedutora que estava tirando seu sossego:

> A desgraçada. A infeliz Dona Chiquita. Era ela. Só de combinação [...] não se lembrou de coisa nenhuma no mundo! Nem do pobre do Chiquito que até a vida um dia por êle arriscou! **O diabo daquela mulher branca, de coxas grossas e seios empinados** (bonita como mais bonita não podia haver outra acima do chão), fêz o indomável Cipriano perder a cabeça. Sim senhor!(sic) (IBIAPINA, 1963, p. 212)

Assim, as descrições, que ocorrem em capítulos distintos da narrativa, contribuem para a construção da personalidade das personagens, bem como para a compreensão dos fios narrativos que se amarram após completadas as sequências que não são apresentadas de modo direto, nem cronológico, mas como fluxos de consciência que o próprio leitor constrói ao ler. Desta feita, consideramos o trecho fundamental para o entendimento da função de Chiquita no texto, bem como para o entendimento de como as suas ações contribuem para a derrocada de outros personagens, como o pai do primeiro filho, o Chiquito e o Cipriano.

Nesse sentido, compreendemos que os trechos supracitados contribuem para a "dinâmica da práxis de sujeitos que agem sobre o mundo fazendo escolhas, decidindo, assumindo riscos, optando por prioridades, por hierarquizações", como nos assevera Lukács (1965).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A figura do narrador, presente em toda e qualquer narrativa, é de suma importância para que detenhamos conhecimentos dos fatos passados, presentes e/ou futuros. Assim, compreender a escolha do tipo de narrador, bem como o modo como o mesmo apresenta os fatos e os personagens na narrativa é essencial para a compreensão da trama literária.

Desta feita, a partir da compreensão da função do narrador, bem como do narrar e descrever no texto literário, podemos compreender que *Sambaíba (1963)* apresenta um narrador heterodiegético que apresenta a narrativa tanto na própria "voz", quanto na "voz" que empresta aos personagens, amarrando os fios narrativos a partir da rememoração. O romance ibiapiano também se vale da descrição de fatos que estão diretamente relacionados à "práxis" dos sujeitos na trama narrativa. Nesse sentido, os conceitos postulados por Benjamin (1986) e Lukács (1965) contribuíram para a compreensão do papel do narrador

e dos trechos descritivos que possibilitam o construto narrativo da obra de Fontes Ibiapina.

Tendo em vista que para Lukács (1965 ), o construto de qualidade é aquele que defende a hegemonia da narrativa, pois deste modo estimula a imaginação acerca daquilo que pode vir a acontecer com a narrativa a partir desses construtos. Nesse sentido, *Sambaíba* pode ser classificada como um romance em que a narrativa é hegemônica, haja vista os trechos descritivos, empregados no texto, não serem meras descrições de objetos, coisas ou pessoas, mas um entrelace dos fios narrativos.

Esse entrelace, contudo, somente é possível devido à figura do narrador, que na obra analisada se coloca bem próximo das narrativas orais. Isso porque o narrador de *Sambaíba,* por vezes, empresta a "voz" aos personagens, para que estes narrem sua própria história, o que os aproxima dos leitores, fazendo com que estes se identifiquem com as experiências vivenciadas pelos personagens da trama, como Benjamin (1986) constata em "O narrador".

Diante disso, compreendeu-se que *Sambaíba*, de Fontes Ibiapina, é uma narrativa nos moldes que preconizam Lukács e Benjamin, haja vista a obra piauiense se enquadrar, tanto dos recursos postulados pelo crítico húngaro, como sendo enriquecedores da narrativa, quanto dos pontuados pelo teórico alemão, quanto à função e a importância do narrador na tessitura da obra.

A diegese contempla esses aspectos de modo singular, ao apresentar uma linguagem simplificada, em tom coloquial e, por vezes, até humorístico, transformando e reproduzindo a linguagem interiorana, os provérbios, os dizeres regionais enquadrando a fazenda Sambaíba em um cenário facilmente reconhecível pelo leitor que identifica o sertão nordestino, tanto nos aspectos linguísticos quanto nos cenários políticos e sociais e, principalmente, culturais que envolvem a vida dos personagens, em uma trama narrativa que provoca a imaginação do leitor para criar e recriar as narrativas que se apresentam nessa obra singular da literatura piauiense.

## REFERÊNCIAS


BENJAMIN, Walter. O narrador. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras Escolhidas, v. 1).

IBIAPINA, Fontes. **Sambaíba.** Teresina: Caderno Meridiano, 1963.

LIMA, Luiz Romero. **Presença da Literatura Piauiense.**. 3 ed. Teresina, 2003.

LUKÁCS, György. Narrar ou descrever? *In:* **Ensaios sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1965.

TODOROV, Tzvetan, **As estruturas narrativas.** Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

# CAPÍTULO 10

## MISÉRIA E “MAU GOSTO” EM RODOLFO TEÓFILO E LUÍS ROMANO

*Data de aceite: 01/06/2021*
*Data de submissão: 01/03/2021*

**João Luiz Xavier Castaldi**
Universidade de São Paulo
São Paulo - SP
http://lattes.cnpq.br/9824073026327838

**RESUMO**: Neste trabalho tencionamos apontar convergências e divergências entre os romances *A Fome*, de Rodolfo Teófilo, escrito no Brasil em fins do século XIX, e *Famintos*, de Luís Romano, escrito em Cabo Verde, então colônia portuguesa, na década de 1940. Analisando as notáveis semelhanças temáticas, procuraremos observar como o retrato da miséria e da fome, surgidas da confluência entre condições climáticas extremas e o descaso do poder público, perpassa estas duas obras, arrastando consigo certa tradição e ao mesmo tempo com ela rompendo em muitos aspectos. Outrossim, objetivamos avaliar alguns aspectos formais, sobretudo questões relativas ao grotesco e à noção de “bom gosto”, e em que medida cada um dos autores alinha-se ou não à estética vigente nos contextos em questão – os ecos da revista *Claridade* no caso de Romano, o Naturalismo no caso de Teófilo – investigando assim a especificidade de cada escritor e também as motivações e o legado de um e de outro dentro de seus respectivos sistemas literários e culturais. Esta discussão acerca da linguagem e dos propósitos de cada obra levar-nos-á a refletir sobre como as soluções estéticas de cada romance relacionam-se com seus objetivos políticos e sociais, e sobre a própria função que o intelectual, sobretudo o escritor, desempenha na sociedade.

**PALAVRAS-CHAVE**: Rodolfo Teófilo; Luís Romano; Fome; Naturalismo brasileiro; Literatura cabo-verdiana.

### POVERTY AND “BAD TASTE” IN RODOLFO TEÓFILO AND LUÍS ROMANO

**ABSTRACT**: In this work we intend to point out convergences and divergences between the novels *A Fome*, by Rodolfo Teófio, written in Brazil at the end of the 19th century, and *The Famished* (*Famintos*), by Luís Romano, written in Cape Verde, at the time Portuguese colony, in the 1940’s. Analyzing the notable thematic similarities, we will try to observe how the representation of poverty and starvation, arising from the confluence between extreme weather conditions and the neglect of the public authorities, runs through these two books, dragging with it some tradition and at the same time breaking with it in many aspects. Furthermore, we aim to evaluate some formal aspects, especially questions related to the grotesque and the notion of “good taste”, and how each of the authors aligns or not with the current aesthetic in the contexts in question – the echoes of the literary magazine *Claridade*, in the case of Romano, the Naturalistic School in the case of Teófilo – thus investigating the specificity of each writer and also the motivations and legacy of one and the other within their respective literary and cultural contexts. This discussion about the language and

purposes of each work will lead us to reflect on how the aesthetic solutions of each novel relate to its political and social objectives, and on the very role that the intellectual, especially the writer, plays in society.
**KEYWORDS**: Rodolfo Teófilo; Luís Romano; Starvation; Brazilian naturalism; Cape Verdean literature.

Como se sabe, a miséria é tema universal, que há séculos manifesta-se de uma ou outra forma nas letras dos mais diversos países. Dado o histórico de exploração e desigualdade que se observa na América Latina e na África lusófona, é natural que o tema seja ainda mais frequente nas manifestações literárias dessas regiões, configurando-se por vezes como assunto central. Outrossim, se fecharmos nosso foco no Nordeste brasileiro e no arquipélago de Cabo Verde, as representações da pobreza apresentam, via de regra, um elemento a mais: a seca.

Nosso objetivo neste trabalho é investigar de que forma e que com que objetivos éticos e estéticos a seca, a miséria e a fome manifestam-se nas obras do cabo-verdiano Luís Romano e do brasileiro Rodolfo Teófilo, dois escritores pouco lembrados e por vezes reduzidos ao nível da pura e simples militância, quando não explicitamente tachados como artistas ruins.

Rodolfo Teófilo nasceu na Bahia, mas sempre considerou-se cearense. Os pais do autor – mãe baiana e pai do Ceará – encontravam-se em Salvador à época de seu nascimento, fato de que Teófilo toma conhecimento apenas na vida adulta. Em *Coberta de tacos*, o escritor declara:

> Estou identificado com esta terra mártir. A ela dei toda a minha mocidade, os melhores dias da minha vida e continuo a dar os dias cansados de minha velhice. Contei as suas glórias e chorei as suas desventuras... Nos meus livros reflete-se o desmedido amor que lhe voto. Todos falam nela. Quanto mais infeliz, mais a amo. Eu podia mentir-lhe optando pela Bahia, o berço adorado de minha mãe, terra opulenta, e abandonar o Ceará que é paupérrimo. O meu caso é de um filho que foi separado de sua mãe ao nascer e criado por outra mulher. Adulto, soube que sua verdadeira mãe era opulenta e o chamava. Preferiu ficar com a sua mãe de criação, paupérrima e infeliz. Como arrancar as profundas raízes do amor à terra que o criou? Nasci baiano por um acidente; mas de coração sou todo cearense, como nenhum será mais do que eu. (TEÓFILO, 1932, p. 23).

A infância e juventude do escritor, em Fortaleza, foram marcadas pela presença das pestes que assolavam aquela província (Teófilo aos nove anos fez o parto de uma sua irmã, que nasceu morta, por ser o único da família que não estava acamado devido ao cólera) e por dificuldades financeiras: aos onze anos viu-se órfão de pai e mãe, tendo-lhe sobrado a madrasta e vários irmãos mais novos – fato que o levou a interromper os estudos na adolescência, a fim de trabalhar. Contudo, o autor consegue formar-se farmacêutico, atividade pela qual será lembrado, eventualmente mais do que por sua atuação como escritor.

É já como farmacêutico que Rodolfo Teófilo testemunha a terrível seca de 1877 a 1879, que, combinada à varíola, dizimou 4% da população nordestina de então. Mesmo com a muito provável subnotificação, consta que o principal cemitério de Fortaleza recebeu 1004 mortos em um único dia. Aqui é importante observarmos que o autor tem certa relevância política no contexto em que estava inserido, configurando-se como uma voz ativa e incômoda contra os oligarcas que negavam a situação terrível em que o Ceará se encontrava: indignado com os senadores que afirmavam cinicamente que não havia fome, Teófilo escreve a obra documental *História da seca no Ceará: 1877-1880*, que, embora publicado muitos anos depois, desmente a narrativa que minimizava os horrores da estiagem.

Em 1900, quando nova epidemia de varíola inicia-se no Ceará, Rodolfo empreende uma campanha de vacinação com recursos próprios, aplicando gratuitamente milhares de doses da vacina que ele mesmo produzia, o que atestava a ineficiência do governo e lhe rendeu a plena antipatia dos coronéis de então. Inicia-se então intensa campanha de difamação contra o farmacêutico, o que incluiu sua demissão do Liceu em que lecionava, propagação em jornais de notícias falsas sobre mortes causadas pela sua vacina, e ataques à qualidade da cajuína, bebida feita a partir do suco concentrado de caju que Teófilo inventara como alternativa ao álcool – o autor via a bebida alcoólica como um dos grandes flagelos do Ceará, tendo fundado inclusive a Liga Cearense contra o Alcoolismo. Foi necessário um atestado do Instituto de Manguinhos comprovando a qualidade da vacina distribuída pelo farmacêutico independente para que cessassem os ataques contra ele. Como se pode imaginar, há quem compare a cruzada solitária contra a varíola empreendida por Teófilo ao trabalho de Oswaldo Cruz no Rio de Janeiro, guardadas as devidas proporções e sem esquecer que o cearense não contava com o apoio da polícia ou do governo, o que confere certa aura “quixotesca” a sua empreitada. Segundo Lira Neto, principal biógrafo de Teófilo: “pela lógica perversa de uma historiografia centrada nos episódios e fenômenos do eixo sudestino do país, Rodolfo e sua epopeia cívica foram relegados ao esquecimento quase absoluto.” (NETO, 2011, p. 367).

Nosso objeto de análise é o romance *A Fome*, que Rodolfo Teófilo publica em 1890, inspirado pelos eventos presenciados entre 1877 e 1879. O romance narra a desgraça da família Freitas, que, embora abastada, estava presa ao campo: o dinheiro do coronel Manuel de Freitas estava investido em pessoas escravizadas e cabeças de gado, que o personagem reluta em vender. Sem saída, depois de morto de sede a maior parte do gado e fugida a maior parte dos cativos, Freitas manda os escravos remanescentes à venda por intermédio de um seu primo (que desaparece com o dinheiro) e acaba por migrar rumo à Capital, Fortaleza, em busca dos socorros públicos, acompanhado da esposa, da filha Carolina e dos filhos mais novos e não nomeados. É interessante notar a presença dos meninos sem nome que migram a fugir da seca nessa obra escrita quase meio século antes do célebre romance de Graciliano Ramos, embora em nosso entender os propósitos sejam

bastante diversos: se em *Vidas Secas* procura-se enfatizar a desumanização imposta àquelas crianças, em *A Fome* parece-nos que apenas não há ênfase nos personagens infantis.

Em Fortaleza os Freitas vivenciam todo tipo de desgraça: horrorizam-se com os famintos que vagam pelas ruas reduzidos a esqueletos ambulantes sem esperança, atestam tristemente a corrupção dos poderes públicos, caem doentes de varíola, as crianças todas morrem. Carolina luta para preservar sua honra, fugindo do assédio de um comissário responsável pela distribuição de socorros que procura de todas as formas seduzi-la ou forçá-la. Muito embora a estrutura do romance seja em grande medida folhetinesca e a obra termine romanticamente com o casamento de Carolina, a punição dos maus e o retorno relativamente feliz dos membros remanescentes da família a seu lugar de origem, a associação mais imediata desta obra é com o Naturalismo. Tal associação faz-se não apenas pela época de escrita e publicação, mas pelo vocabulário cientificista e pelo enfoque que recai sobre a miséria, a fome, a doença e a degradação:

> A luz vinha, mas não podia tonificar-lhes os músculos depauperados pela inanição, relaxados pela atonia, pela fome! (...) A miséria e os dias de jejum gastaram as reservas nutritivas acumuladas, comeram os glóbulos vermelhos do sangue, e, uma vez desaparecidos estes da circulação, o líquido nutritivo desfibrado perdera uma das qualidades mecânicas, a densidade, e a vida tornou-se penosa e aflitiva. (...) Naqueles organismos a desordem era completa. O coração, que a pouca densidade do sangue tornara irregular e tumultuoso, os afligia com sofrimentos atrozes. As pulsações eram incompletas, intermitentes, aceleradas, irrigando mal o cérebro, causando vertigens, zumbidos nos ouvidos, ou flagelando a todos os instantes! (TEÓFILO, 2011, pp. 85-86).

Muito embora o tom emotivo de folhetim manifeste-se inclusive em trechos como o citado acima – o que se vê pelas exclamações –, o vocabulário e as explicações de causa e efeito tornam evidente certa filiação à estética naturalista.

A fortuna crítica de Rodolfo Teófilo é um dos principais fatores que inspiraram a escrita deste trabalho. Parece-nos que era, e ainda é, quase unânime a ideia de que Teófilo, não obstante tenha sido um cidadão engajado e um homem que marcou sua época, era mau escritor. O estudioso Ednilo Gomes de Soárez, na biografia que escreveu sobre o autor, compila alguns pareceres de renomados escritores e críticos literários. O naturalista Adolfo Caminha teria afirmado que a obra do autor de *A Fome* é “leitura difícil e desprezível, não só porque carece das qualidades de uma obra de arte, como pela multiplicidade enfadonha de fatos e cenas, cuja repetição sem interesse real para o estudo do tipo nos podia ser poupada”, e que “ele podia ter todas as qualidades de um bom cidadão, mas em tempo algum conseguirá um lugar proeminente na literatura nacional”; José Veríssimo fala de “linguagem incorreta, pobre, descolorida, pouco artística”; Rodrigues de Carvalho, por sua vez, aponta “descuido de linguagem”, “despreocupação com o estilo” e “muita inverossimilhança na observação e análise” (SOÁREZ, 2009, p. 218).

Análises semelhantes foram feitas a respeito da obra do escritor cabo-verdiano Luís Romano Madeira de Melo e seu romance *Famintos*. Manuel Ferreira, renomado crítico das literaturas africanas em língua portuguesa (ou "de expressão portuguesa", conforme a nomenclatura por ele usada), observa "certo verbalismo na fala dos personagens, funcionando como interferências longas do narrador", o que "prejudica o equilíbrio da estrutura romanesca, cuja verossimilhança ou autenticidade terá sido prejudicada" (FERREIRA, 1977, p. 68). Outro grande estudioso dos escritores das ex-colônias portuguesas, Pires Laranjeira, afirma que *Famintos* é romance "alheio às exigências da evolução literária" (LARANJEIRA, 1995, p. 216). Citemos ainda Russel Hamilton, que aponta "defeitos técnicos" e "falta de organicidade" (HAMILTON, 1984, p. 170), e José Luís Hopffer Almada, que vê "nítidas deficiências no que tange à sua conformação literária" (ALMADA, 1998, p. 169).

Luís Romano era natural de Santo Antão, uma das ilhas do arquipélago que os portugueses colonizaram e chamaram Cabo Verde, pensando tratar-se de uma extensão de terra do próprio continente africano. Assim como Angola, Moçambique e outros territórios, Cabo Verde passa de colônia para "província ultramarina" durante a ditadura portuguesa centrada na figura de Antônio Salazar que ficou conhecida como Estado Novo (décadas de 1930 a 1970). A mudança de status não trouxe dignidade para a população dessas "províncias", e diz-se mesmo que acentuou a exploração e o apartheid velado que já havia.

Embora fosse de família relativamente abastada, Romano desde sempre mostrou-se indignado com o descaso da Metrópole. Empregado na década de quarenta como olheiro nos "trabalhos d'Estado" (obras públicas de abertura de estradas), o autor observa a brutalidade com que os capatazes tratavam os famintos que procuravam aquele trabalho como último recurso, durante a terrível seca que se prolongou por seis anos, durante os quais a Segunda Guerra Mundial intensificou o isolamento do arquipélago e dificultou a chegada de socorro internacional. É nesse contexto que o único romance de Luís Romano vai, aos poucos, tomando forma: "Desde 1940 a 1943 comecei a pesquisar *Famintos* na ilha de Santo Antão, a escrevê-lo a partir de 1944 em São Vicente, para terminá-lo em 1946 em São Nicolau" (LABAN, 1993, p. 238). Em seu romance-denúncia, Luís Romano relata que parte considerável dos empregados nos "trabalhos d'Estado" morria antes de receber o primeiro pagamento, tamanha a desnutrição em que se encontrava e à violência a que era submetida.

O romance circulou clandestinamente pelas ilhas cabo-verdianas, pelo norte da África e pela Europa ocidental, chamando assim a atenção da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), a polícia política do regime salazarista. Isso fez com que o autor, engenheiro de formação e filiado ao PAIGC – Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde, importante agente nas lutas que culminaram no fim do domínio português, com papel semelhante ao MPLA em Angola e à FRELIMO em Moçambique –, partisse para o exílio na Argélia e na França, até fixar-se definitivamente no Brasil, onde

permaneceu até sua morte. Foi nesse país que Luís Romano conseguiu publicar Famintos pela primeira vez, em 1962. Contudo, dois anos mais tarde, a obra é proibida também aqui pela censura brasileira. Embora o escritor jamais tenha publicado outra narrativa longa, é importante ressaltar sua intensa atividade cultural, mesmo no exílio: publicou antologias, obras de crítica literária, poemas, contos (por vezes bilíngues, em português e crioulo), e foi um importante militante em prol da oficialização do crioulo cabo-verdiano como idioma do arquipélago.

*Famintos*, nosso objeto de análise, é um romance de forma bastante livre, fragmentada, consistindo em capítulos quase independentes, entremeados por poemas. Nesses “quadros”, como o autor os chamava, vemos histórias de “americanos” (cabo-verdianos emigrados para os EUA e retornados depois de anos trabalhando na indústria têxtil) que perdem tudo com a seca, moças que sem outro remédio tornam-se “mocratas” (prostitutas), mendigos que matam uns aos outros por migalhas, crianças que sobrevivem comendo lixo e excrementos de animais – e, paralelamente a tudo isso, administradores, capatazes e comerciantes que aproveitam o desespero dos pobres para enriquecer ainda mais.

Além da evidente semelhança temática, observamos entre *A Fome* e *Famintos*, e entre as trajetórias dos escritores em questão, de maneira mais ampla, outros pontos de contato. Um deles é o teor documental das obras analisadas. Percebe-se que são romances profundamente lastreados em eventos reais, e que possuem a intenção de denunciar esses eventos: o que nos leva a imaginar quem seriam os interlocutores previstos por cada um dos autores. Luís Romano, em seu *romance do povo cabo-verdiano sob o domínio colonialista* – subtítulo de uma das edições de *Famintos* – mostra em um de seus quadros a história de um navio com mantimentos que foi impedido de chegar às ilhas, e de um rapaz que foi subornado para escrever uma carta cujo conteúdo dizia que não havia fome e que a situação do povo das ilhas era boa apesar da estiagem. Nesse capítulo, e não só nele, vemos representações das motivações reais do romance: se por um lado fazia parte da propaganda do Estado Novo a noção de que as colônias iam bem, por outro era do interesse das elites locais que a população desesperada abrisse mão de terras e imóveis, bem como de móveis, eletrodomésticos e roupas trazidas do exterior à custa de muito trabalho, por valores irrisórios. Tudo conspirava pela manutenção do silêncio sobre a real situação das colônias/províncias, e um romance visceral e pormenorizado que representasse as diversas faces daquele horror, ainda que circulasse de forma clandestina (visto que publicação seria indubitavelmente vetada pela PIDE), foi o caminho encontrado pelo autor para fazer a verdade ser conhecida fora das ilhas.

*Famintos* apresenta predomínio do discurso direto, e os diálogos longos, detalhados e pouco naturais talvez justifiquem o que Manuel Ferreira chamou de verbalismo na fala e prejuízo de autenticidade ou verossimilhança:

> – É isso mesmo, Campina. Enquanto não houver liberdade, os homens continuarão por esse mundo a sacrificar a existência de centenas, para se destacarem e caírem na graça dos que de um momento para outro lhes modificam a vida, enchendo-o de proteção e honrarias passageiras (ROMANO, 1983, p. 187).

A função desses diálogos é claramente pedagógica, demonstrando de forma por vezes prolixa os mecanismos através dos quais o silêncio é imposto aos rebeldes, a religião é usada como instrumento de controle e a crise de uns é enriquecimento para outros. Muitos desses colóquios são travados entre Campina, personagem revoltado que vivera na Argentina, onde estivera envolvido em greves e testemunhara assassinatos de líderes trabalhistas, e Estudante, jovem letrado e de família rica que circula entre os miseráveis, mostra interesse por cada aspecto de suas vidas, e promete a Campina escrever um livro que denuncie os absurdos presenciados. Para nós está claro que se trata de um jogo metalinguístico do escritor para demonstrar a gênese do livro, e que Estudante é em grande medida representação do próprio autor. O objetivo da obra está muito evidentemente demonstrado na fala de Campina, quando esse diz a Estudante: “a ajuda mais importante que pode fazer ao seu povo é pegar na pena e assentar no papel toda a ruindade que foi feita nesta gente sem valor que nem cachorro.” (ROMANO, 1983, p. 187). Parece-nos, portanto, que o tom “didático” visto pela crítica como defeito pode ser indicador dos interlocutores que Romano pretendia atingir: cabo-verdianos que estavam na diáspora, gente que tinha parentes nas ilhas, talvez jovens africanos da Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa – em suma, leitores que conhecendo a situação poderiam articular formas de intervir.

Caso semelhante ocorre com o autor de *A Fome*. Tendo em mente a indignação do farmacêutico com o coronelismo que – mesmo após a transição de Império para República – ditava as regras da política no seu amado Ceará e a sua revolta com o descaso dos oligarcas que nada faziam contra as pestes que varriam a província, um livro-denúncia parece bastante coerente com a postura apresentada em outras esferas pelo cidadão Rodolfo Teófilo. Pode ser que ele visse nessa obra um caminho para tornar a situação conhecida por leitores de outras partes do Brasil, talvez mais livres do jugo dos poderosos que controlavam a política, a educação e a imprensa no Ceará: o que não soa tão exagerado se lembrarmos que dez anos depois Teófilo foi difamado pelos jornais de Fortaleza e desligado do Liceu.

Mesmo que o autor não tenha pensado tão claramente em uma interlocução com leitores mais ao sul, é fato que uma obra que deixe de lado certas convenções literárias e perca verossimilhança, no intuito de ser didática e até moralizante, afina-se com a postura mais geral do escritor. *A Fome* é uma intervenção, como o foram a campanha independente de vacinação e a guerra movida contra o alcoolismo, e é testemunho e registro do que de fato aconteceu.

Para além da insuficiência artística de que parte da crítica acusa a ambos, definida, sobretudo, pela falta de verossimilhança e pelo não uso da norma culta ou da "língua literária", há ainda outro aspecto que aproxima os dois autores em questão enquanto causa estranhamento ao público e à crítica: tanto Luís Romano quanto Rodolfo Teófilo parecem afastar-se deliberadamente dos modelos literários vigentes em seus contextos de produção.

Já foi dito de passagem, acima, que se notam alguns traços românticos em *A Fome*, que se cruzam com temas e relações de causa e efeito tipicamente naturalistas, em uma inusitada fusão de escolas literárias diametralmente opostas. A predileção por tratar de miseráveis, famintos, doentes e degenerados soa de fato como uma declaração de afinidade com a estética adotada por Adolfo Caminha e Aluísio Azevedo, assim como o vocabulário ostensivamente cientificista e as digressões "didáticas" sobre pormenores de sintomas da varíola, da desnutrição, da epilepsia e do delirium tremens, para ficarmos em alguns exemplos.

Mesmo o determinismo genético, aspecto frequente na literatura naturalista, está presente em *A Fome*. Em dado momento da narrativa, os homens e mulheres escravizados que não debandaram da fazenda dos Freitas são levados à venda pelo primo de Manuel, Inácio da Paixão, na cidade de Arronches. Submetida por Dona Faustina (esposa do traficante que compra os cativos levados por Inácio) às mais cruéis torturas, a escrava Felipa começa a apresentar sintomas de epilepsia, e uma de suas crises é presenciada pelo menino Jacó, filho de Faustina. O garoto, ao ver a cena, sofre uma espécie de ataque, e, a partir daí, torna-se também epilético, ao que o narrador nos explica: "...a criança havia sofrido um ataque incompleto de epilepsia; herdara do trisavô, um alcoólico, a nevrose, que não se tinha desenvolvido nas outras gerações que o precederam" (TEÓFILO, 2011, p. 154). É curioso como ao lado da lógica determinista paira em pé de igualdade uma interpretação romântica moralizante: Dona Faustina, pouco antes da crise do filho, começara a ter pesadelos com escravos que buscavam vingança e com o ditado "quem com ferro fere, com ferro será ferido". Essa espécie de aviso fantasmagórico funciona como um verniz romântico sobre a frieza determinista, tornando a herança genética uma maldição despertada pela maldade. Outrossim, há a estrutura folhetinesca já mencionada, que perpassa todo o romance: uma sucessão de altos e baixos, de reviravoltas no enredo e coincidências muito pouco verossímeis, em que os maus sempre acabam punidos.

Luís Romano, por sua vez, é geralmente associado aos assim chamados claridosos. A *Claridade* foi uma revista editada em Cabo Verde da década de 1930 a década de 1960, e marca o início de um período mais voltado aos temas e formas genuinamente nativos, em detrimento dos modelos portugueses. A seca torna-se tema frequente entre os autores dessa geração, como nos informa Antônio Aurélio Gonçalves:

> Existe um leit-motiv nas letras cabo-verdianas no começo do período de que nos temos ocupado até agora: a estiagem – e as suas consequências: a pobreza, a estreiteza de cada meio, a desolação da paisagem, os horizontes

> que fecham as ilhas no seu círculo. (GONÇALVES, 1960, p.30).

São representantes dessa geração escritores como Baltasar Lopes, autor de *Chiquinho*, e Manuel Lopes, de *Os flagelados do vento leste*: ambos os romances têm como pano de fundo a seca e o sofrimento por ela causado. Contudo, a abordagem de Romano em Famintos mostra-se bastante diversa daquela trazida pelos autores mencionados: enquanto os tipicamente claridosos tratam o tema de maneira mais alusiva ou alegórica, muitas vezes recorrendo a metáforas de fundo religioso e referindo-se à estiagem como um mal cíclico inevitável, Luís Romano aborda diretamente a dimensão política do problema, deixando claro que a questão é muito mais social do que meramente climática e que a periodicidade das secas é usada pelos donos do poder como instrumento de opressão.

Por fim, além das confluências mencionadas entre *A Fome* e *Famintos*, há outra que talvez seja a que mais chama a atenção quando se tem contato com as obras: a crueza dos autores no retrato do tema, sua predileção por cenas brutais que beiram o grotesco. Se os autores da *Claridade* preferiam aludir à seca como o hálito de fogo de anjos maus que castigavam o povo, Romano nos mostra miseráveis mortos a pauladas por invadirem hortas e famintos que enfiam a mão na garganta de outros famintos que morreram engasgados, a fim de recuperar algo que sirva de alimento.

Um dos "quadros" narra o nascimento do filho de Rosenda, que por sua vez é filha do lavrador Paulino. O pai perde tudo com a longa estiagem e recorre aos trabalhos d'Estado, onde é vitimado pelos espancamentos do capataz e pela asma que cultivara nos longos anos trabalhando na indústria do algodão, quando vivera emigrado nos EUA. A jovem Rosenda embarca para São Vicente, na obra "Ilha-da-Cidade", onde tira seu sustento da prostituição no porto, até ser mandada de volta à ilha natal em uma manobra do governo para proteger os marinheiros estrangeiros de doenças venéreas. De volta a Santo Antão, a "Ilha-Sem-Nome", Rosenda procura um curandeiro, que a estupra, engravida-a e convence-a de que o filho que ela espera é fruto de um milagre e será uma espécie de herói, um escolhido. Ao sentir que é chegada a hora, a moça enfraquecida pela fome procura chegar à casa do curandeiro para que este faça o parto:

> E veio de improviso aquele golpe que lhe rasgou as carnes, triturando-lhe o cérebro. A respiração faltou. O sangue batia nas veias como pancadas de martelo. Num grande esforço, correu e encurtou a distância que a separava daquele casebre, caindo por terra. O útero tinha impulsos que rasgavam-lhe o fundo das ancas, a derramar sangue pelo chão. Então ela não teve fé de mais coisa nenhuma. Os cães deixaram de uivar, a sentir a viração. O odor daquele parto guiou-os até junto da pobre mulher que dava à luz um ser humano, no isolamento de tão miserável sorte. O ruído da briga acordou Curandeiro. Em frente da casa, os cães despedaçavam qualquer coisa, e engalfinhavam-se, sacudindo-se pelos pescoços. Quando o homem abriu a porta e alumiou, o quadro que viu foi o dos bichos espantados, a levarem, ao fugirem, os restos do filho de Rosenda, nos dentes; o menino que iria esquadrinhar as sete-partidas-do-mundo, e mandar a quem quer que fosse, nomes desaforados, sem medo de polícia, nem de ninguém. (ROMANO, 1983, pp.261-262).

O mesmo apreço pelo choque vê-se em *A Fome*: uma criança ainda viva coberta de morcegos a sugarem seu sangue, um faminto que come o próprio braço, um corpo que ao ser carregado para o cemitério despedaça-se em um amontoado de matéria podre que tem de ser recolhida e colocada dentro um saco e um homem que canibaliza um garoto são algumas das cenas que o narrador passa diante de quem o lê. Logo no início da jornada dos Freitas, deparam-se com uma cena que nos lembra o parto de Rosenda:

> O corpo era de uma infeliz, que sucumbira no ato da maternidade, não havia muitas horas. O ar tresandava a parto. O cadáver tinha ao regaço e na postura que as mães aleitam os filhos uma criança, cuja pele estava colada ao esqueleto.
>
> A boca esfomeada do recém-nascido instintivamente procurava o bico do peito, mas embalde; as mamas estavam reduzidas a murchas pelangas, que se colavam às costelas. A frieza do cadáver se transmitia à criança, que também recebia a frialdade da placenta, a um canto da cama em uma poça de sangue e ainda presa à extremidade do cordão umbilical. (TEÓFILO, 2011, pp. 32-33).

A postura aqui adotada contrasta com outras, mais amenas, que visam a filtrar o horror da fome, talvez a fim de torná-lo mais palatável ao leitor que busca “prazer estético”. Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, José Murilo de Carvalho faz breve comparação entre o estilo de Teófilo e o de Rachel de Queiroz, expoente do neorrealismo de 1930 e de certa forma “herdeira” do tema esmiuçado em *A Fome*:

> Ao escrever ***O quinze***, buscou explicitamente afastar-se da crueza naturalista de Rodolfo Teófilo, autor de ***A fome***, romance publicado em 1890, inspirado na seca de 1877-1880. Na obra de Rodolfo Teófilo, segundo ela péssimo romancista, havia cadáver demais, urubu demais. Queria mostrar uma seca mais clean, mais light. Uma seca light, talvez esteja aí uma chave para entender a ficção de Rachel (CARVALHO, 2004).

A presença de “cadáver demais”, essa morbidez, por vezes entendida como mero mau gosto, pode significar uma escolha consciente e coerente por parte não só de Teófilo, mas de Romano também. Pensada em conjunto com a interlocução desejada e os objetivos – inclusive aqueles políticos e interventivos – buscados pelos dois escritores, essa opção pelo grotesco e pelo horrível parece-nos a mais lógica: um tom mais ameno talvez anulasse o propósito de ambos os romances. Ademais, se a boa literatura é justamente aquela que faz com que conteúdo torne-se forma, talvez Rodolfo Teófilo e Luís Romano não sejam artistas tão deficitários como é posto por boa parte de seus críticos. Como, afinal, abordar um assunto como a miséria? Haverá “bom gosto” cabível ao se tratar de gente que definha? Para os autores em questão, sem dúvida, não havia eufemismo possível para a fome.

## REFERÊNCIAS

ALMADA, José Luís Hopffer. **A ficção cabo-verdiana pós-claridosa: aspectos fundamentais da sua evolução**. In: VEIGA, Manuel (coord.). **Cabo Verde, insularidade e literatura**. Paris: Karthala, 1998. p. 167-185.

CARVALHO, José Murilo. **Discurso de posse**. Academia Brasileira de Letras, 2004. Disponível em: https://www.academia.org.br/. Acesso em: 24 nov. 2020.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: ICP, 1977.

GONÇALVES, Antônio Aurélio. **Problemas da literatura romanesca em Cabo Verde**. In: LOPES, Baltasar (org.). **Antologia da ficção cabo-verdiana contemporânea**. Praia: Edições Henriquinas, 1960.

HAMILTON, Russel G. **Literatura africana, literatura necessária volume II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Edições 70, 1984.

LABAN, Michel. Cabo Verde: **Encontro com escritores**. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1993.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

NETO, Lira. **Um homem contra o poder e a peste**. In: TEÓFILO, Rodolfo. **A Fome: cenas da seca do Ceará**. São Paulo: Alaúde Editorial, 2011. p. 363-369.

ROMANO, Luís. **Famintos**. Lisboa: Ulmeiro, 1983.

SOÁREZ, Ednilo Gomes de. **Rodolpho Teóphilo (o polivalente polêmico)**. Revista do Instituto do Ceará, ANNO CXXIII - ANNO 2009, Fortaleza, p. 198-237, 2009.

TEÓFILO, Rodolfo. **A fome: cenas da Seca do Ceará**. São Paulo: Alaúde Editorial, 2011.

TEÓFILO, Rodolfo. **Coberta de tacos**. Fortaleza: Tipografia Minerva, 1932.

TEÓFILO, Rodolfo. **História da Seca do Ceará (1877-1880)**. Rio de Janeiro: Imprensa Inglesa, 1922.

# CAPÍTULO 11

# PROSTITUIÇÃO NO RIO DE JANEIRO: LITERATURA E HISTÓRIA DO SÉCULO XIX

*Data de aceite: 01/06/2021*

**Tamara Cecília Rangel Gomes**
Professora, Mestre em Gestão e Avaliação da Educação Pública pela UFJF e docente da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro

**Ethmar Vieira de Andrade Filho**
Professor, Mestre em Cognição e Linguagem pela Universidade Estadual Darcy Ribeiro-UENF

**RESUMO:** O artigo propõe uma discussão acerca da inserção da mulher prostituída e a viabilidade de uma salvação redentora nos Processos Históricos do Rio de Janeiro do Século XIX. Seu objetivo geral é a ressignificação do papel da mulher cortesã e sua redenção a partir da narrativa literária Lucíola. Por objetivos específicos busca-se analisar a articulação História x Literatura, problematizando a prostituição e o protagonismo da mulher na sociedade fluminense do Século XIX e na literatura alencariana. Metodologicamente analisa-se textos e contextos históricos, considerando – inclusive – a carreira política do literato. As demais fontes utilizadas são de Mary Del Priori, Sidney Challoub e outros.
**PALAVRAS-CHAVE:** Gênero. História. Literatura.

## PROSTITUTION IN RIO DE JANEIRO: LITERATURA AND HISTORY OF THE XIX CENTURY

**ABSTRACT**: The article proposes a discussion about the insertion of prostituted women and the viability of a redemptive salvation in the historical processes of Rio de Janeiro of the 19th century. Its a general objective is to redefine the role of the courtly woman and her redemption from the literary narrative Luciola. By specific objetives we seek to analyze the historiy x literature articulation, problematizing prostituiton and the protagonismo f women in 19th century fluminense society and in alencariana literature. Methodologically, historical texts and contexts are analyzed, considering including – the political career of the literate. The other sources used from Mary Del Priori, Sidney Challoub and others.
**KEYWORDS:** Genre. History. Literature.

## 1 | INTRODUÇÃO

A cidade do Rio de Janeiro transformou-se na Capital do Império em ocasião da vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil. Este evento reverberou, no Século XIX, dentre outras coisas, na criação de Bibliotecas , da Imprensa Régia, na permissão para funcionamento de tipografias e publicação de jornais. A Corte Portuguesa criou regras de comércio, entreteu-se com arte, estabeleceu moda e comportamento. Imputou padrões europeus com seus usos e costumes. E as narrativas literárias do Romantismo Brasileiro corroboraram para a

construção de uma identidade nacional.

Nas narrativas que envolvem a temática mulher nos processos históricos do Século XIX e suas contribuições para a formação dessa sociedade, importante ressaltar o papel desempenhado pelo literato e político José de Alencar em seus cenários de atuação.

Seus perfis femininos vislumbram tipos brasileiros criteriosamente escolhidos em suas percepções políticas. Nestas percepções couberam mulheres brancas e indígenas, instaladas em meio rural ou urbano, transeuntes de diferentes contextos socioeconômicos.

## 2 | PROSTITUIÇÃO E LITERATURA

Nos padrões morais e culturais da Sociedade Fluminense do Século XIX, seria um dado minimamente curioso um literato com a envergadura política de José de Alencar construir uma narrativa com abordagem na prostituição. Da pena de um Deputado e Ministro da Justiça nascer a história de uma prostituta, de uma cortesã, tem um poder simbólico potente.

Importante ressaltar que tipo de abordagem é tecida que configure processos históricos envolvendo mulher e prostituição neste cenário. A narrativa apresenta-se com dois cortes cronológicos distintos: antes e depois da prostituição. Antes da prostituição Maria da Glória, pura e casta. Depois da prostituição, Lúcia em redenção.

Pontua-se que Lúcia se vendia cedendo aos caprichos de seus clientes, recordando os motivos pelos quais fez pela primeira vez e os motivos pelos quais permaneceu fazendo. Fez pela primeira vez para angariar recursos financeiros para cuidar da saúde de seus familiares. Quando seu pai soube da origem dos recursos a expulsou de casa, fato que culminou na permanência da prostituição.

Quem eram as prostitutas do Rio de Janeiro, no Século XIX? Mulheres miseráveis que moravam em casas térreas ou mulheres que ocupavam casas de sobrado, com plumas, sedas, jóias, frequentadoras de teatros e lugares públicos poderiam estar envolvidas nesta situação, motivadas pelas mesmas questões. Num diálogo entre as personagens Paulo e Cunha, no teatro lírico, Cunha pontua que todos os presentes recebidos por Lúcia são convertidos em dinheiro. Vestidos, sapatos, jóias poderiam estar empenhados num valor de trinta ou quarenta contos.

Compradores de sexo consomem não apenas o sexo em si, mas os demais elementos que fazem parte deste mercado. Pornografia é um destes elementos. Esta ponderação não pretende deslegitimar o papel da arte e nem discutir a arte em performances com nudez. Na narrativa , propriamente falando, a personagem Couto apresenta obras de arte e o grand finale da noite é uma performance de uma cortesã. Não era a performance de uma atriz. Era a performance sabidamente aos convidados da noite de uma prostituta.

## 3 | CONTEXTOS E PRETEXTOS PARA APROFUNDAMENTOS

O tema “saúde” é vislumbrado na percepção do autor para a prostituição. Em sua narrativa, a personagem Lúcia apresenta problemas em sua gestação que culminaram no falecimento de mãe e feto, sem que se elucide – exatamente – por qual (ou quais) enfermidades, especificamente, ela passava. A saúde feminina no romance de Alencar apresenta duas questões de impacto: gravidez de risco e aborto.

A morte de uma mulher grávida causa comoção, independente de classe social ou corte cronológico. Além de causar comoção, promove as discussões do acesso que esta mulher teve a médicos, exames, medicamentos e afins.

Impacta os leitores dos romances do século XIX a morte de Lúcia, a tensão criada na narrativa da morte da cortesã com o filho no ventre conduzem a elucidação de sua perspectiva redentora para a prostituição. Suprimir a personagem principal da trama em morte tão trágica a eleva, a diviniza, a salva.

Tendo ocupado cargo político de Ministro da Justiça, certamente José de Alencar tinha ciência dos capítulos, artigos e incisos que versavam no Código Criminal do Império do Brasil. A Terceira Parte do mencionado Código tinha por título “Dos Crimes Particulares”, Título II especificamente “Dos Crimes contra a Segurança Individual” – Seção III “Aborto”.

Previa-se aplicação de penalidades para a prática do aborto. “Art. 200 – Fornecer com conhecimento de causa drogas ou quaisquer meios de produzir o aborto, ainda que este não se verifique – prisão de trabalho por dois a seis anos”. Em atendimento médico que Lúcia recebeu , foi-lhe apresentada a possibilidade de abortar sem menção de que tal apresentação configurava crime previsto em legislação em vigor à época. Apesar de criminosa, a abordagem do médico é praticamente aceitável, pois a narrativa foca a reação de Lúcia à proposta recebida.

Não foi diferente na narrativa de Alencar. Pontua-se que Lúcia se vendia, recordando os motivos pelos quais o fez pela primeira vez e os motivos pelos quais permaneceu fazendo. Fez pela primeira vez para angariar recursos financeiros para cuidar da saúde de seus familiares. Quando seu pai soube da origem dos recursos a expulsou de casa, fato que culminou na permanência da prostituição.

Lúcia cuidou de sua família, mas não foi cuidada por isto, aceitava ressignados os benefícios financeiros de seus amantes e, intimamente, se esforça para modificar sua realidade, abdicando a vida faustosa para conquistar Paulo e sendo por ele conquistada quando este lhe oferece amor, amizade e colaboração.

## 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eventos sociais, festas, bailes organizados nos salões ou em festas populares da Corte que ocorriam nas ruas, com grandes romarias, grandes eram as oportunidades. A inserção da mulher nos processos históricos datava-se com seus convites para participação

nestes eventos, nos seus relacionamentos.

Em outras narrativas de José de Alencar nos brinda com perfis femininos distintos, igualmente complexos, mas inseridos em contextos que poderiam produzir outras e prováveis reflexões: mulheres fortes (Berta, personagem de “Til”), mulheres ricas (A Emília, personagem de Diva, Alice, personagem de “O Tronco de Ipê), mulheres abandonadas e enganadas por seus maridos (Carolina, personagem de “A Viuvinha”) mulheres indígenas (Iracema). No entanto, não por acaso, deixaremos de vislumbrar nas obras do literato referências ao protagonismo de mulheres negras. Ocorre que enquanto político (Deputado e Ministro da Justiça) Alencar foi favorável a escravidão no Brasil.

Seu posicionamento político não pode ser dissociado do papel que cumpria enquanto escritor. Literato e político dizem respeito à mesma pessoa em exercícios diferentes, em cenários diferentes, mas a ausência do protagonismo de mulheres negras em sua obra somente reverbera parte do contexto sócio-político daquele momento.

Consta em sua obra literária cartas a favor da escravidão no Brasil cujo destinatário era ninguém menos que o Imperador, D. Pedro II, sempre utilizando o codinome de Erasmo, como remetente. São narrativas de teor essencialmente político, com tom de conselho, pontuando razões para a manutenção da escravidão no Brasil e tecendo comentários acerca dos processos de libertação dos escravos em outros países.

Mulheres Negras no Século XIX, vendidas , semi-nuas, sendo avaliadas como animais. Famílias desfeitas numa negociata em praça pública. Escravas, escravas de ganho, alforriadas. Abusos sexuais, estupros, amas de leite. Simplesmente mulheres.

Tantas outras mulheres diferentes passeavam pelas ruas do Rio de Janeiro. José de Alencar as observava, alinhavando a história de cada uma delas. Permitindo-nos conhecê-las, com seus encantos, causos e histórias.

## REFERÊNCIAS


BRASIL . https://nacoesunidas.org/oms-lanca-nova-classificacao-internacional-de-doencas/ Consulta em 15 de janeiro de 2020.

D’INCAO. Maria Angela. “Mulher e Família Burguesa”. In : DEL PRIORI, Mary (Org). História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2008.

DEL PRIORI, Mary. História e Conversas de Mulher. São Paulo: Planeta, 2013.

DEL PRIORI, Mary. Histórias Íntimas. Sexualidade e Erotismo na História do Brasil. São Paulo: Planeta, 2011.

DEL PRIORI, Mary. História do Amor no Brasil. São Paulo: Contexto, 2005.

DEL PRIORI, Mary. Histórias da Gente Brasileira. Volume 2 Império. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.

# CAPÍTULO 12

# DIZER O INDIZÍVEL: OS NEGROS E A ESCRAVIDÃO NO DISCURSO DE VIAJANTES ARGENTINOS AO BRASIL

*Data de aceite: 01/06/2021*
*Data de submissão: 06/03/2021*

**Lyanna Costa Carvalho**
Universidade Federal do Tocantins
Porto Nacional – Tocantins
http://lattes.cnpq.br/3495748498877333

Este trabalho é resultado e continuação da minha pesquisa de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura – UFRJ (CAPES/FAPERJ)

**RESUMO:** Este trabalho discute as impressões do viajante argentino sobre a presença do negro e a escravidão no Brasil a partir dos relatos de Domingo Sarmiento (em três viagens na segunda metade do século XIX), Manuel Bernárdez (em crônicas que vão de 1908 a 1922) e Roberto Arlt (na série *Aguafuertes* sobre seus dois meses no Rio de Janeiro). Suas impressões dialogam com questões caras aos estudos culturais e pós-coloniais no contexto latino-americano: o papel da escrita no estabelecimento das relações de subalternidade; a imposição de um discurso moderno hegemônico em oposição a formas de conhecimento das comunidades tradicionais e sociedades colonizadas; a enunciação unilateral daqueles que têm voz sobre os que não têm. A escravidão, como instituição anacrônica, e a abolição tardia são um tabu para os novos tempos republicanos e para a imagem do Brasil que os argentinos querem compartilhar. Ao mesmo tempo, o negro marginalizado e desterritorializado é parte indissociável da sociedade, e isso é evidente demais no cotidiano observado pelos viajantes. Como escrever sobre isso? O olhar do conquistador e do viajante como categorias e o conceito de *alegoria* em Walter Benjamin nos possibilitam evidenciar e compreender formatos de discursos e práticas que são apropriados para que relações de exploração e dominação se mantenham no contexto observado, conquistado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escravidão no Brasil; modernidade e colonialidade; viajantes argentinos.

## SPEAKING THE UNSPEAKABLE: BLACK PEOPLE AND SLAVERY IN THE DISCOURSE OF ARGENTINE TRAVELERS ABOUT BRAZIL

**ABSTRACT:** The study discusses the impressions of the Argentine traveler about the presence of black people and slavery matters in Brazil from chronicles of Domingo Sarmiento (in the middle of XIX century), Manuel Bernárdez (from 1908 to 1922) and Roberto Arlt (in his *Aguafuertes* series, about the two months he spent in Rio de Janeiro). Their impressions dialogue to important issues to Cultural and Postcolonial studies in the context of Latin America: the role of writing in the grounding of subaltern relationships; the opposition between the modern discourse and the knowledge of traditional communities; the unilateral enunciation of those who have voice over those who don't. Slavery, as an extremely anachronic institution to their eyes, is a tabu to the new civilized times and to the image that Agentine intellectuals want to share. At the same

time, the marginalized, desterritorialized former slave is an indissoluble part of society, and this is too obvious in Rio's daily life. How to write about this? The aim of the conqueror and the traveler as categories and the concept of allegory in Walter Benjamin help us to focus and comprehend discursive and practical structures that maintain exploitation and domination relationships among the observed and conquered context.
**KEYWORDS:** Slavery in Brazil; modernity and coloniality; Argentine travelers.

## 1 I INTRODUÇÃO

Ao nos debruçarmos sobre a América Latina, no passado e no presente, percebemos e sentimos que as práticas de dominação, exploração e manutenção das relações de subalternidade também se dão no campo simbólico e no epistemológico. Neste artigo, procuro refletir sobre a linguagem e a visão de mundo do dominador, caracterizando-as e discutindo-as. Para isso, utilizo relatos de intelectuais e viajantes argentinos que estiveram no Brasil durante o período da Primeira República, momento histórico em que, após a abolição da escravidão e a Proclamação da República, as elites brasileiras procuram reorganizar e reordenar a lógica de poder.

Os intelectuais têm um papel fundamental na formulação e compreensão das sociedades cingidas pela violência colonizatória. Com maior ou menor consciência, eles traduzem e adaptam ao seu contexto as ideias importadas da Europa, as quais legitimam. Nesse sentido, procuro observar nos relatos sobre o Brasil de que maneira essas impressões dizem respeito a uma lógica de perpetuação das relações de dominação, a partir do arcabouço teórico do que seria a civilização. A partir do olhar do viajante, procuro entender como as impressões e imagens de argentino com relação ao Brasil constroem, reconstroem e reafirmam a violência da imposição da "civilização" no nosso contexto.

Apesar das distintas formas de ocupação e dominação da presença do europeu (e da episteme europeia) na América, que variaram imensamente de acordo com a localidade, com o período, com os recursos encontrados, com a organização das comunidades e sociedades americanas, dentre outros, optamos, em acordo com Todorov, pela ideia de "conquista", com fins de indicar sempre a violência intrínseca ao choque de mundos, e que se trata, como defende o crítico Arturo Roig (1994), principalmente de um encontro do europeu consigo mesmo, com a totalidade de si enquanto conquistador.

Para refletir sobre a linguagem do europeu, recorro a alguns conceitos da crítica da linguagem moderna do filósofo Walter Benjamin, especialmente o de "alegoria". Nesse sentido, o artigo procura estreitar a aproximação entre modernidade e colonialidade, a partir de Walter Mignolo (2007), compreendendo que, se o mundo europeu encontra com o seu outro na América, uma crítica da cultura moderna pode nos ajudar a compreender e desassentar sua hegemonia.

Para essa reflexão, foco o tema específico da escravidão. A presença do negro e a instituição da escravidão, como fatores contrários a uma nação liberal, branca, homogênea,

civilizada, são um tabu do passado com que as descrições do Brasil devem negociar. Como dizer, como narrar uma questão tão sensível, nunca tratada historicamente, sem reproduzir e dar continuidade à violência que nos formou enquanto latino-americanos?

## 2 | A DOMINAÇÃO COMO ALEGORIA

Em seu *Viajes* (1996), Sarmiento conta que, certa noite no Rio de Janeiro, ébrio pelo calor que brincava com os sentidos e dava à atmosfera de toda a cidade um tom fantasmagórico, foi despertado pelo barulho de correntes e de cantos de um grupo de negros passantes, que conseguiu observar de sua sacada. Apesar de a composição do canto, da dor, do calor ser descrita com algum enternecimento trazido pelo momento, a escravidão é primeiramente comentada por Sarmiento em termos teóricos, a partir do que de antemão pensa. Ele sai da observação da situação presente para dizer o seguinte: "Paréceme que todas las injusticias humanas vinieran del sentimiento de la debilidad. La raza negra queda hoi tan solo esclavizada por los útimos en la escalada de los pueblos civilizados […]" (SARMIENTO, 1996, p.58), a saber portugueses e espanhóis. Chama primeiramente a atenção que o deslocamento da cena inclui os colonizadores em uma suposta escala evolutiva de civilização dentro da Europa, afirmando a escravidão como um processo ou entrave histórico de uma nação, e não como uma teia de relações de dominação e exploração.

O exercício de despersonalização conduz toda a sequência de exemplos que Sarmiento dá sobre os prejuízos da escravidão e da permanência do negro na sociedade. Os desdobramentos de sua "inclusão forçada" são tratados pela perspectiva das consequências sociais para a "raça branca", e isso nos mais diversos âmbitos. A partir da constatação de que "La raza blanca en Rio Janeiro está plagada de enfermedades africanas" (1996, p.58), Sarmiento estende a "enfermidade" a diversos âmbitos, dentre eles o âmbito moral: "el amo no osa ser libre, porque siente removerse bajo sus plantas la víctima que a su vez oprime" (SARMIENTO, 1996, p.58). Com esta despersonalização das relações, é possível que se revolva o foco do negro (como elemento alheio à sociedade em formação), deslocando-o para toda a nação, inclusive para os donos de escravos, vítimas do que se torna uma espécie de infortúnio ou entrave histórico.

Em toda a fala de Sarmiento sobre a escravidão, agora resguardada naquele passado distante, vemos estruturados os recursos e jogos argumentativos que uniformizam as experiências da dor, da exclusão, da dominação. Evidencia-se o exemplo do pequeno trecho "el amo não ousa ser livre", em que a escravidão experienciada nos corpos, no que há de mais real na dor e na perda da liberdade, se aproxima da "escravidão" pelas ideias retrógradas, pela mentalidade que não correspondia ao avanço dos tempos, de forma que todos igualmente sofriam. A consequência dessa afirmação é a ideia de que a abolição define um momento histórico e soluciona em definitivo o problema de todos

(e logo de ninguém): o Brasil se vê livre da mazela, a abolição livra igualmente a todos. Após o 1888, o negro desaparece da História, pois, finda a escravidão, sua existência, seu corpo, sua condição extremamente marginalizada são diluídos e invisibilizados pelo presente civilizado. O curto trecho mencionado explicita bem a figuratividade, a metáfora, as operações não literais que vêm em ordenação, conciliação e frequentemente reforço da violência que se quer ocultar.

Esse uso da linguagem no momento da pertinência, do improviso, em que há uma flexibilização de sentidos de acordo com a finalidade, remete à comunicação e à dominação epistêmica nas histórias das conquistas da América Latina. No exemplo da conquista da América, Todorov (2003) discute, a partir do exercício comparativo entre a linguagem do conquistado e a linguagem do conquistador, como a dominação epistêmica esteve presente desde o primeiro contato entre distintas concepções de tempo, de espaço, de existência, que dizem respeito à forma como a cultura compreende, se insere e dialoga com o mundo e com o outro.

O que Todorov identifica é que é nessa experiência da diferença no sentido mais profundo o lugar onde o europeu conquista. Nesse sentido, a linguagem é entendida como as formas de elaboração do mundo, proximamente ao contexto de episteme em Foucault (2012, p.10):

> os códigos fundamentais de uma cultura — aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas — fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar.

A linguagem aponta para os limites, movediços, do mundo, do eu e de uma cultura, para o espaço de onde pode ser possível a formulação e elaboração de determinada realidade. De diversas formas, ao nos depararmos com o exemplo da conquista com seus resíduos na formação das repúblicas latino-americanas e ainda nos dias atuais, vemos recursos, estratégias de dominação que não se vinculavam diretamente à coerção, à força, mas à compreensão e elaboração de mundo da cultura hegemônica.

Uma marca disso que, como vimos, vem desde os relatos da conquista é a instrumentalização da linguagem e do pensamento em uma ordenação de mundo que parece a única, investida pelo caráter de civilizada, mas que é uma dentre várias formas de acessar o outro e o mundo, e que detém, adquiriu e renovou em si a capacidade de dominar e exterminar o outro. É uma operação de linguagem correspondente à modernidade, à colonialidade, ao capitalismo liberal. Nesse sentido, a comunicação, ao se tornar instrumento de dominação, denuncia, além da atitude do colonizador, um estatuto característico do paradigma modernidade-colonialidade. A partir de diversos exemplos históricos, nos quais os textos dos intelectuais argentinos sobre o Brasil em muito corroboram, começamos a delinear alguns traços característicos ou mais acentuados da linguagem moderna, do europeu conquistador. Walter Benjamin, em sua crítica da modernidade, dedicou muito de

seu trabalho ao questionamento filosófico da linguagem e das suas manifestações, no seio da modernidade. Embora o mundo colonizado não seja um assunto de que trate diretamente, sua crítica à linguagem moderna opera em oposição a uma linguagem tradicional.

Nesse sentido, é necessário ainda salientar que a crítica à modernidade, como projeto central da filosofia benjaminiana, é desenvolvida a partir de inúmeras perspectivas – da linguagem, da narrativa, do estatuto da obra de arte, do conceito de experiência, de uma proposta de teoria da História. Embora plural e difusa, é possível identificar em seus mais diversos textos um olhar agudo para dizer sobre uma sensibilidade que rompeu com o mundo tradicional. Nos seus primeiros escritos filosóficos, essa busca tem em seu cerne uma discussão sobre o estatuto da linguagem moderna. Seu "Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem", de 1916, traz essa preocupação a partir da comparação entre uma linguagem originária, criadora, e a linguagem moderna, que se comporta como um meio, e não um fim em si mesma: "Isso significa que a língua alemã, por exemplo, não é, em absoluto a expressão de tudo o que podemos – supostamente expressar através dela, mas, sim, a expressão imediata daquilo que *se* comunica dentro dela" (BENJAMIN, 2011, p.51, grifo do autor).

É possível identificar uma proximidade entre os limites da linguagem para Foucault e para Benjamin, que apontam sempre para o lugar onde essa linguagem ainda não alcança. Benjamin continua caracterizando a linguagem "burguesa", nos termos do próprio autor (BENJAMIN, 2011, p.55), à qual deram lugar as formas de comunicação tradicionais. Ele opõe uma linguagem que se comunica a si mesma em oposição a uma sensibilidade que instrumentaliza tudo, inclusive a linguagem, que se torna então um meio, um veículo para algo, assumindo um caráter utilitário que a afasta do mundo. Em outras palavras, o problema da linguagem moderna está na perda da relação entre o nome e o objeto. O nome agora se relaciona menos com o objeto, o mundo e mais com a língua e com a subjetividade do falante.

A verificação de um espaço vazio intrínseco no dizer e no dizer-se em uma língua, de uma defasagem irremediável entre o signo e o significante, é o cerne de sua reflexão sobre melancolia e linguagem, no estudo sobre *A origem do Drama Barroco Alemão (1984)*, de 1928. Para expressar-se, na impossibilidade do alcance do mundo por uma linguagem criadora, ou, nos termos de seus estudos sobre a tradução, de uma tradução perfeita, o homem recorre às alegorias, que ele encontra na estética barroca e que são por excelência a figura representativa da modernidade, inclusive do silêncio, do que não consegue ou não pode caber nas narrativas possíveis de emergirem dentro daquele espaço. Isso comporta muito bem, pois, o silêncio.

O não-dizer é extremamente importante para o interessado nos discursos, nas narrativas produzidas em uma sociedade. No nosso *corpus*, temos um caso exemplar do silêncio sobre a escravidão, que é o de Manuel Bernárdez, intelectual extremamente importante para as relações entre o Brasil e a América do Sul no começo do século

passado. O autor, de nacionalidade uruguaia, é jornalista na Argentina e vem em 1908 ao Brasil em missão para *El Diario*, atendendo a uma curiosidade que ele percebe no seu público leitor. As crônicas semanais enviadas do Brasil são futuramente publicadas na Argentina, intituladas *El Brasil: su vida, su trabajo, su futuro.* O encanto e interesse com o Brasil fazem com que o intelectual posteriormente se mude para o Rio de Janeiro como embaixador uruguaio. Bernárdez vive por mais de uma década no Brasil, que, então, de fonte de curiosidade passa a ser fonte de interesse econômico, estratégico e cultural. As várias crônicas de suas viagens, encontros, entrevistas foram reunidas sob o título *O gigante deitado* (1922a; 1922b), publicado em dois volumes.

O caso de Manuel Bernárdez é curioso porque ele foi um dos intelectuais sul-americanos que mais produziu escritos sobre o Brasil e, em suas páginas, praticamente não encontramos referência ao negro ou à escravidão. Ele chega pela primeira vez ao país, segundo o seu olhar, industrializado e civilizado e que a todo tempo confirma: nas descrições dos portos, da iluminação noturna, dos projetos urbanos, das indústrias, da produção agropecuária, num presente liberal desvinculado de um passado muito recente. Em um dos raros momentos de menção ao negro, ele deixa clara a visão de civilização que adota para viajar pelo Brasil. Encaixa igualmente, dentro de um tempo antigo, a desordem, a sujeira das ruas, o negro, a febre amarela, que ele descreve em sua chegada a Santos:

> [...] y después de hecha la obra con dificultades inauditas, se encontró a la ciudad con el bello e inesperado aguinaldo de su salud, asegurada junto com su progreso. Y la evolución fatal y benéfica se completó rápidamente: fiebre, mosquitos y negros fueron barridos con el mismo escobazo. Hoy Santos es un puerto limpio en la acepción completa del vocablo [...]. (BERNÁRDEZ,1908, p.7)

"Febre, mosquito e negros" são colocados no mesmo campo semântico para indicar um passado remoto que, se o público leitor argentino conhece apenas de forma distante, Bernárdez confirma como passado, como algo que não mais existe, sempre oferecendo uma imagem alternativa, do Brasil civilizado, do Brasil, como diz o título de sua coletânea, do futuro. O apagamento é literal no caso de Bernárdez.

É importante lembrar a alegoria não apenas como uma figura de linguagem ou escolha retórica, mas como ausência, como inapreensão de uma linguagem esvaziada pela função que adquire, como uma forma de comunicação imposta pelas condições históricas do homem moderno europeu: "As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas" (BENJAMIN, 1984, p.200). Assim, devemos nos atentar para o caráter movediço da alegoria, sempre instável, dinâmica, fragmentária. Por isso, ao mesmo tempo que ela denuncia um problema da linguagem moderna, ela pode ser o lugar de reivindicação, o lugar onde as fissuras do que foi excluído, marginalizado, podem abrir espaço. Como explica Jeanne Marie Gagnebin (1999, p.43) sobre o caráter ambíguo da alegoria na modernidade:

> [...] a verdade da interpretação alegórica consiste neste movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica: a esperança de uma totalidade verdadeira – tal como sugere a fulgurância do símbolo – só pode, pois, ser expressa nas metáforas da mística (ou da teologia), isto é, numa linguagem duplamente prevenida contra a assimilação a um discurso de pretensão descritiva ou até científica.

Dos anos 30 até a sua morte, a produção benjaminiana explora fertilmente as várias estratégias que emergem, na crítica à modernidade e à episteme europeia, na tarefa de fundação de um conhecimento que dê conta da realidade tão fragmentária que os “vencedores” da história canonizaram em grandes narrativas. O cinema, a fotografia, a poesia surrealista, o haxixe oferecem possibilidades não-lineares, fragmentárias, alegóricas de se narrar a realidade. A ideia de Benjamin de um método histórico do “mostrar” – e não narrar, pois é necessário, segundo a sua proposta para uma teoria da História, “Ter em mente que o comentário de uma realidade [...] exige um método totalmente diferente daquele requerido para um texto” (2006, p. 502) – relaciona-se intimamente ao princípio da falha que linguagem/tempo lineares do tempo moderno.

Esta crítica da experiência do tempo e da linguagem, que são, no fim das contas, uma única experiência – a de fragmentação do mundo moderno – tem consequências pertinentes para se ler a violência do mundo colonial. Se na sensibilidade europeia a crise da modernidade já vislumbra a melancolia e o prejuízo não só da narrativa, mas a mutilação viva do objeto que não foi narrado – os mortos da história –, a violência com que a civilização moderna se atira na empresa colonizatória (a força com que a episteme europeia atropela o outro) expõe toda a violência irremediável da experiência moderna. Resta continuar indagando como o uso, a manifestação dessa linguagem se deu no seio dos processos de conquista e, ainda, quais as formas de narração contemporâneas estão disponíveis, e como elas poderiam se relacionar (narrar?) com a sensibilidade contemporânea.

As crônicas de Roberto Arlt sobre o Rio de Janeiro se destacam dentre os relatos de viajantes e intelectuais, em muito devido à inserção de Arlt no mundo literário. Roberto Arlt, nascido em Boedo, teve um projeto literário subversivo, alternativo, questionador do cânone, experimental, crítico de sua realidade e das estruturas de poder. Ele visita a capital do Rio de Janeiro por dois meses, em 1930, em missão jornalística para *El Mundo*. Sua viagem faz parte de um projeto intitulado *Aguafuertes*, em que o autor objetivava, a partir de viagens, relatos extra-oficiais: relatos das margens, do incomum, do atípico, das frestas, da pluralidade, da dissonância dos vários contextos latino-americanos.

Ao início de sua viagem, explica-se ausente dos tradicionais ensejos de “hablar bien para captarme la simpatía de la gente” (ARLT, 2013, p.13), dedicando a tal recusa uma certa energia, como comentários críticos diluídos por toda a obra e inclusive uma crônica específica em resposta a uma leitora sobre o motivo, que considera mais do que razoável, de não ter encontrado (ou não ter escritos sobre) os intelectuais brasileiros. É exatamente a falta de interesse nos espaços ocupados pela elite intelectual que, a seu

ver, pode levá-lo a captar o que realmente interessa num lugar. Como consequência disso, teremos as imagens do Rio de Janeiro mais literárias, envolventes e em alguma medida politizadas do nosso *corpus*. Isso não o isenta, no entanto, de reproduzir estruturas prévias de compreensão do que é o Brasil ou do que deveria ser.

O Rio de Janeiro era o seu terceiro destino, seguido de Buenos Aires e Montevidéu. Toda a sua experiência é singular, e dinâmica. Uma primeira impressão de movimento, cores e harmonia aos poucos vai se tornando uma sensação de calor, preguiça, tédio. Arlt é muito crítico também da falta de cultura, de teatros e cafés, e da falta de experiência de lutas e articulação de classe, que ele praticamente não vê. No sentido de tentativa de compreender a cultura, seu relato é de fato uma leitura plural da realidade carioca.

A figura do negro constantemente aparece em suas impressões, para além do assunto da escravidão. Em seguida, destacamos alguns trechos de crônica específica sobre o tema:

> [...] En el momento que abría una ventana, sorprendí a una negra. Estaba sola en la pieza, se reía y hablaba. O con la pared o con un fantasma. Se reía ***infantilmente*** al tiempo que movía los labios. Otra vez, caminando, escuché las risitas comprimidas de un negro. Parecía que se burlaba de un ***interlocutor invisible***, al tiempo que pronunciaba palabras que no pude entender. […] Hay negros que son estatuas de carbón cobrizo, máquinas de una fortaleza tremenda, y sin embargo ***algo infantil, algo de pequeños animalitos*** se descubre bajo su semicivilización.[…] Un negro en la oscuridad ***es sólo visible por su dentadura*** y su pantalón de color al pasar bajo un fondo. Frecuentemente va descubierto, de modo que imagínese usted la sensación que se puede experimentar, cuando en las tinieblas escuche una ***risita de orangután***, un cuchicheo de palabras; es un africano descalzo, que camina moviendo los hombros y reteniendo su misteriosa alegría. (ARLT, 2013, p. 62-63, grifos meus)

Junto às imagens mentais do animalesco e do infantil, chama a atenção que a narrativa recria os tons fantasmagóricos das figuras que ocupam a noite, e se tornam invisíveis nela. O onírico, a sugestão, o disforme, é o conjunto de sensações que levam ao susto quando Arlt abre a janela. O que ele vê são primeiramente risos sem motivo. Depois, falas sem interlocutor. Ambas as atitudes conferem à negra um ar infantil, e que indica uma série de consequências sobre a incapacidade ou a incomunicabilidade para a vida pública, civil.

Arlt não enxerga que há relações de poder óbvias camufladas nessa desrazão infantil e animalesca atribuída por ele, e aí vemos que a violência se trata tanto quanto, ou talvez até mais, de uma dominação epistêmica. Naturalmente os dizeres devem alcançar o leitor com o tom de jocosidade pelo qual Arlt participou de seu tempo, mas, além da estratégia da infantilização, a recorrência às figuras dos animais não deve passar desapercebida, exatamente por sua recorrência histórica. Conclui este trecho com uma nova animalização: "Uno de estos días me ocuparé de los negros: de los negros que viven en perfecta compañía con el blanco y que son enormemente buenos a pesar de su fuerza

bestial." (ARLT, 2013, p.64).

Não só em Arlt, como na associação que Bernárdez faz entre negros e mosquitos no trecho referido, todas as obras do nosso corpus em algum momento, para falar do negro na sociedade, recorrem à comparação com figuras de animais. Bestas, orangotangos, formigas, dentre outros, são utilizados como suporte à descrição do comportamento do negro. Com distintos focos, o da degeneração étnica, o da força de trabalho, o da semi-civilização infantil, as imagens animais reforçam o distanciamento entre o branco e o outro – a natureza, as culturas inferiores, as epistemes não cientificistas –, o que necessariamente resulta em violência no trato com o outro.

O choque de elaboração da realidade, da loucura que são o sorriso e a voz sem direção, causa surpresa e estranhamento de Arlt em relação a uma experiência de mundo que não é a regra. Assim, são atitudes incompreensíveis (e não incompreensível *para ele*) que se perdem na invisibilidade na escuridão e se separam da vida adulta e civilizada a partir de características que remetem à criança e ao animal. Desentendido do comportamento do negro, e estando toda aquela experiência alheia ao comportamento civilizado, Arlt o deixa de lado, como parte da paisagem, e não como alteridade, como algo que não é possível e nem faz sentido tentar compreender, primitiva experiência de mundo outro, passado:

> ¿Con quiénes hablan? ¿Tendrán un tótem que el blanco no puede nunca conocer?Distinguirán en las noches el espectro de sus antepasados? ¿ O es que recuerdan los tiempos antiguos cuando, felices como las grandes bestias, vivían libres y desnudos en los bosques, persiguiendo simios y domando serpientes? (ARLT, 1930, p. 64)

O argentino, dentro do seu pensamento de época, ainda está muito longe de refletir que não se trata de uma outra episteme pura – que talvez aquela não seja a fala e a presença típica da cultura negra e do negro no mundo –, mas de uma forma de comunicar-se (salvar-se?) construída no seio da exploração, e por isso fruto dela e carregada de elementos dela. O estado animalesco, de semi-barbárie ou qualquer coisa que se depreenda desta comunicação não é o que não-é branco, mas é o resultado da interação com a barbárie do branco. É uma episteme híbrida, marginal: é o que Arlt procura e, quando encontra, lhe nega voz. O negro tem um interlocutor invisível, não fala a ninguém, e, não falando a ninguém, também não é entendido, como nunca foi pela cultura hegemônica.

Ao final de sua estadia no Rio de Janeiro, Arlt está caminhando e por acaso se depara com a organização de um evento, que ele vem a descobrir ser a comemoração do 42º aniversário da Lei Áurea e da abolição da escravidão. Em um dos que parecem ser os momentos mais marcantes para o argentino, ele demonstra enorme surpresa. Pensava que a escravidão era algo de tempos remotos, e, entendendo como era recente, toda a sua experiência no Rio de Janeiro, entre negros e brancos, é ressignificada e ele se vê em lugar cingido pela barbaridade. Para Arlt é inconcebível a experiência tão próxima da escravidão, e isso é sinal de uma política de escrita e narrativa histórica branca, canônica,

mutiladora, que nunca deu voz a todos os sujeitos históricos. Não consegue estabelecer relação entre aquele passado da violenta escravidão e o presente que vê, em que todos convivem harmonicamente, inclusive pessoas que haviam nascido escravas. Aí está seu choque: a escravidão é um fato muito recente para não ser do conhecimento geral, para não estar ali estampada na cultura, para que só tenha vindo a ser de seu conhecimento tanto tempo depois da chegada.

Experienciado esse absurdo, consciente de que agora estava no meio de pessoas que há pouco eram objetos humanos torturados, e que inclusive conhecera caminhando pelas ruas algumas dessas pessoas, Arlt convida o leitor à informação e reflexão. Ele não é como os intelectuais tradicionais, e a situação presente não deve, em sua opinião, ser calada, mas mostrada, evidenciada, aprendida. Porém sugere que, para quem quisesse saber mais sobre a escravidão, havia boas novelas na literatura brasileira, e menciona os romances de José de Alencar. Neste momento vemos a pertinência da questão da compreensão e da representação (de si e do outro) para a formação das identidades latino-americanas. A conclusão a que Arlt chega a partir da observação da pluralidade, desigualdade e violência do seu contexto é novamente invisibilização desse contexto, e o poder de voz sobre a situação é dado à figura do intelectual, encerrado em seu quarto, e que descreve o que sente e imagina sobre a questão a partir de seu local específico, privilegiado, e esta representação distante tem mais autoridade do que as histórias que poderiam contar os negros com quem Arlt o tempo todo se deparada nas ruas cariocas, alguns que, como ele mesmo afirma, haviam de fato sido escravos e experienciado no corpo o terror que não encontramos em Alencar.

Assim como o silenciamento do negro tornando-o parte da paisagem, tornando seu interlocutor invisível, novamente Arlt lhes retira a voz. Recorrentemente os jogos de linguagem, a figuratividade da literatura de Alencar, aparecem para dar conta do choque, da violência da realidade. E, como vimos, é algo constante nos discursos intelectuais sobre o Brasil. Insistir nessa denúncia é um exercício constante para o pesquisador latino-americanos, pois, como vimos, a linguagem moderna, em sua plasticidade e capacidade de adaptação e formulação de realidades desiguais, mutiladoras, traz em si as pistas para esses processos de violência.

Assim, reafirmamos com este exemplo último que a dificuldade de narrar presente-passado, no nosso *corpus*, advém da dificuldade de síntese nas contradições daquele contexto específico de modernidade importada, incompleta, desigual, e requer de fato que se resgatem as compreensões de mundo tradicionais e que se fundem novas, híbridas. Assim, enunciar e denunciar os mecanismos de dominação pode desassentar a estrutura em que elas se firmam e fazer emergirem novas formas de reivindicação de fala e de participação na pluralidade da experiência latino-americana.

## 3 I SÍNTESE CONCLUSIVA

O viajante argentino que chega ao Brasil pouco conhece da nossa realidade. É interessante perceber como parece haver uma diferença maior entre as classes intelectuais argentina e brasileira e as classes populares do que entre o povo argentino e o povo brasileiro. O intelectual argentino rapidamente encontra no Brasil o que conhece, que são os indicativos de uma sociedade civilizada. Seu exercício de descrição, como insistimos, envolve diferentes aspectos, que indicam que a observação e o relato são ideológicos. Procuramos descrever como essa ideologia se manifesta sutil nos textos, nas impressões sobre um assunto silenciado historicamente, que nós pesquisadores e professores sempre teremos que lembrar, reivindicar, explicitar, tornar literal no sentido mais profundo da nossa experiência coletiva.

A partir desse objetivo, com os exemplos da enunciação dos intelectuais argentinos sobre o outro, e um outro marcado por toda a violência histórica da escravidão e da colonização, procuramos criticar a linguagem e a narrativa moderna como parte de uma compreensão de mundo que se tornou, não sem violência, dominante e hegemônica, e perturbar o assentamento da normalidade, da ordem, em favor da emergência de novas ordens mais justas e mais inclusivas. Nesse sentido, a filosofia da linguagem benjaminiana se mostrou fecunda em sua relação com o mundo colonial. A partir da crítica da linguagem e comunicação moderna e dos contrates entre linguagens, epistemes tradicionais, podemos insistir na denúncia de como a cultura europeia se tornou hegemônica às custas da mutilação de outras culturas, outros saberes, outras vozes. Ao utilizar dos intelectuais, procuramos insistir em denunciar o discurso canônico, homogêneo, linear sobre a nossa história e a nossa imagem de "Brasil", e reforçar a reivindicação pelo espaço a novas vozes, sujeitos, protagonistas, a novas imagens do que é a pluralidade da experiência brasileira e latino-americana.

## REFERÊNCIAS


ARLT, R. **Aguafuertes cariocas**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas II:** Rua de mão única. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

____. **Origem do Drama Barroco Alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

____. "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana". In **Escritos sobre a linguagem.** GAGNEBIN, J. M. (org.). Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: 34, 2011.

BERNÁRDEZ, M. **El Brasil:** su vida, su trabajo, su futuro. Buenos Aires: Ortega y Radaelli, 1908.

_____. **O Gigante Deitado:** Notas e actos de doze annos de vida no Brasil, Vol. I. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922a.

186

_____. **O Gigante Deitado:** Notas e actos de doze annos de vida no Brasil, Vol. II. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922b.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber.** Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

MIGNOLO, W. **La idea de América Latina:** La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007.

ROIG, A. **Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano.** México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

SARMIENTO. D. F. **Viajes:** edición crítica. FERNÁNDEZ, J. (coord). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

TODOROV, T. **A conquista da América:** a questão do outro. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

# CAPÍTULO 13

## FUTEBOL, POLÍTICA E CULTURA NO CONTO “JÁ PODEIS DA PÁTRIA FILHOS”, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

*Data de aceite: 01/06/2021*

**Lucas Santana Viana Pontes**
http://lattes.cnpq.br/6335128362885051

**RESUMO**: Este trabalho se dedica à obra do escritor baiano João Ubaldo Ribeiro, conhecido pela capacidade de combinar expressões e temáticas populares em narrativas passíveis de oferecer uma visão aguda de aspectos étnicos, políticos e sociais. No presente, foco no conto “Já podeis da pátria filhos”, do livro homônimo lançado em 1981, escolhido pela maestria com que aborda um forte ingrediente da cultura brasileira: o futebol. Verifico de que maneira os elementos textuais possibilitam a perspectivação das relações entre os personagens, cujo pertencimento a nacionalidades diferentes ajuda a lançar luzes sobre as diferenças entre o Brasil e o resto do mundo.
**PALAVRAS-CHAVE**: Literatura; futebol; cultura; política.

**ABSTRACT**: This work is dedicated to the work of the Bahian writer João Ubaldo Ribeiro, known for his ability to combine expressions and popular themes in narratives that can offer a sharp view of ethnic, political and social aspects. At present, I focus on the short story “Already you can from the homeland children”, from the eponymous book released in 1981, chosen by the mastery with which it addresses a strong ingredient of Brazilian culture: football. I see how the textual elements enable the perspective of the relationships between the characters, whose belonging to different nationalities helps to shed light on the differences between Brazil and the rest of the world.
**KEYWORDS**: Literature; soccer; culture; politics.

O conto “Já podeis da pátria filhos” apareceu pela primeira na coletânea de mesmo nome, lançada por João Ubaldo Ribeiro em 1981. A ilha de Itaparica, terra natal do autor, se configura cenário de uma partida de futebol entre um time de nativos, o São Lourenço, e uma equipe de japoneses e americanos. A história é narrada pelo técnico do time brasileiro, que sai vencedor devido a uma malandragem que, associada a nosso país, não parece ter qualquer serventia quando se trata de negociar com o resto do mundo.

O texto é simples, marcado pelo emprego de próclise mesmo em início de frase e repleto de vocábulos do dia a dia, entre os quais alguns neologismos, como “hurunguês” (usado para se referir ao idioma falado pelos húngaros) e “leise” (em lugar de laser). Nesse sentido, podemos dizer que o ficcionista baiano faz uso de recursos surgidos décadas antes, com nosso Modernismo, quando, segundo Alfredo Bosi, as inovações atingiram “vários estratos da linguagem literária, desde os caracteres materiais da pontuação e do traçado gráfico do texto até as estruturas fônicas, léxicas e sintáticas do discursos” (1970, 391).

A menção ao movimento de vanguarda mais importante do Brasil torna oportuno sublinhar a distância entre o narrador do conto aqui analisado e João Ubaldo Ribeiro, filho de advogado renomado a quem coube a fundação do Curso de Direito da Universidade Católica de Salvador. Na verdade, o personagem do técnico de futebol é mais uma criação bem-sucedida de um ficcionista que, oriundo de uma família intelectualizada, estreou em livro aos 27 anos de idade, com o romance Setembro não tem sentido (1968).

O sucesso veio três anos depois, com o lançamento de Sargento Getúlio, que, segundo o jornalista Luciano Trigo, em seu artigo "Romances de João Ubaldo Ribeiro abordaram a formação do caráter nacional", foi bem recebido por importantes críticos literários, entre os quais Antonio Candido:

> Em 1971 Ubaldo lançou Sargento Getúlio, inspirado num episódio de sua infância em Sergipe, envolvendo um certo sargento Cavalcanti, que, após levar dezessete tiros num atentado, foi socorrido pelo pai de Ubaldo, que era chefe da polícia, e sobreviveu. Elogiado por Antonio Candido, esse romance filiou Ubaldo a uma vertente literária com raízes em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, explorando o tema do banditismo no sertão por meio de uma linguagem coloquial e cheia de regionalismos (2014).

Ao entregar sua escritura a diferentes formas de expressão popular, João Ubaldo Ribeiro colocou em relevo camadas sociais mantidas invisíveis em nossa sociedade. Assim, usou seu talento para criar narrativas bem trabalhadas que, ao mesmo tempo, estimulam o leitor a ganhar consciência sobre a sociedade e o mundo.

## A PRESENÇA DA POLÍTICA

Publicado no início da década de 1980, o conto "Já podeis da pátria filhos" demonstra suas relações com a História, ao trazer algumas marcas muito fortes do período. No Brasil, iniciava-se o processo de distensão política, que alguns anos depois colocaria um fim na ditadura militar. No mundo, a Guerra Fria também chegava a seu termo, colocando ponto final numa bipolarização que levara os países a formar fileiras com os Estados Unidos ou com a União Soviética, em alinhamentos feitos ora por vias pacíficas, ora mediante o uso da força.

A partida de futebol entre os ilhéus e os estrangeiros deixa entrever o jogo político. A escolha do time adversário ao de São Lourenço não pode ser considerada aleatória. Durante a Guerra Fria, Japão e Estados Unidos estiveram alinhados, portanto, no mesmo time. No artigo "A reinserção internacional do Japão na pós-Segunda Guerra Mundial", Paulo Daniel Watanabe oferece algumas informações a respeito das relações entre esses países no pós-guerra:

> Ao final da Segunda Guerra Mundial, o Japão iniciou uma linha de pensamento de política externa que o guiou por mais de 50 anos, sendo pautada principalmente no crescimento econômico. A parceria com os EUA era o principal pilar dessa política, confiando a eles a segurança do arquipélago

> durante a Guerra Fria, o que permitiu ao Japão dedicar todos os seus recursos para o desenvolvimento econômico, sem se preocupar com sua segurança e a do mundo (2011, 14).

O Brasil também passou essa fase de alinhamento sob forte influência norteamericana. Diante da Revolução Cubana, em 1959, os Estados Unidos resolveram conter o avanço do comunismo na América Latina promovendo uma série de ditaduras na região. No artigo "Brasil-Estados Unidos: desafios de um relacionamento assimétrico", Luiz A. P. Souto Maior oferece a seguinte síntese das relações entre as duas nações no período:

> Em suma, durante a Guerra Fria, a política externa brasileira tendeu, de modo geral, a alinhar-se com a dos Estados Unidos. Tal alinhamento foi quase total do ponto de vista ideológico, porém era às vezes qualificado pela percepção de um conflito entre a rígida política de bloco cobrada por Washington e os interesses de desenvolvimento econômico brasileiro (2011, 58).

Tanto Japão quanto Brasil estiveram alinhados aos Estados Unidos durante a Guerra Fria, ainda que de maneiras muito distintas. Os Estados Unidos pretendiam restaurar os países do Eixo (Japão, Itália e Alemanha), entretanto não priorizava o crescimento econômico de nosso país, o que naturalmente desequilibrava a relação e gerava conflitos.

O conto de João Ubaldo Ribeiro coloca brasileiros, japoneses e estadunidenses no mesmo campo, tanto quanto os três países dos jogadores integraram um só bloco político. No entanto, entre o Brasil e as duas outras nações havia divergências, já que as prioridades eram diferentes. O campo de futebol se mostra metáfora da política internacional do período.

A tematização do xadrez entre as nações aparece mais explicitamente em passagens como a que segue, dedicada ao domínio da União Soviética sobre o Leste Europeu: "O homem da Hungria não é russo, mas tem bastantes russos no lugar onde eles moram, de forma que, quando eles dizem quero me mudar, vem o russo e diz não muda nada aí. Tudo isso são políticas internacionais" (Ribeiro: 2006, 28).

## O PESO DA CULTURA

Roque Laraia (1986) afirma que há diversas definições para o conceito de cultura, que pode ser entendida, por exemplo, como "sistema adaptativo", "sistema simbólico ou "sistema de símbolos e significados". Apesar das divergências, o autor vê as diferentes acepções unidas pela ideia de "código de símbolos" partilhados, que podem ser de linguagem, vestimenta, religião etc.

Em meio às reflexões que o antropólogo desenvolve em seu livro, destacam-se suas palavras sobre a forma como a cultura opera na vida humana:

> O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado de uma operação de uma determinada cultura (1986, 68).

Em toda sociedade, é comum se admitirem crenças oriundas exclusivamente do que se costuma chamar de senso comum. Em nossa cultura, um exemplo clássico é a ideia, bastante difundida, da suposta nocividade da mistura entre manga e leite, algo que a ciência rebate de maneira veemente.

Segundo os historiadores, esse mito teve origem no período colonial, quando o leite era artigo de luxo e a manga abundava nas propriedades. As classes dominantes espalharam o mito de que leite com manga fazia mal para evitar o consumo de leite por parte dos escravos. Na verdade, a mistura é excelente do ponto de vista nutricional, pois garante vitaminas e sais minerais para o corpo humano.

Recorremos ao mito da manga com leite para pensar outra crença igualmente nascida no senso comum: aquela segundo a qual futebol e política não podem se misturar. No futebol brasileiro, existe toda uma tradição discursiva a separar as duas esferas. A cisão tem um histórico que remonta à chegada do esporte nos trópicos e permanece viva até hoje.

Entre seus adeptos mais famosos, encontra-se Pelé, que, segundo o jornalista Lúcio de Castro (2014), teve uma relação próxima com o general Emílio Garrastazu Médici e até hoje evita de tal maneira manifestar opiniões políticas que chega a ser criticado por outros jogadores. Para o ex-zagueiro francês Lilian Thuram, por exemplo, o fato de o rei do futebol nunca ter se posicionado “sobre a problemática do racismo no Brasil” expressa “certo egoísmo” que precisa ser superado (apud Farinelli: 2013).

Ecos da ideia de que futebol e política devem se manter apartados chegam ao presente por meio de posicionamentos como o de Caio Leifert, que escreveu um artigo intitulado “Evento esportivo não é lugar de manifestação política” (2018) no qual afirma textualmente que “quando política e esporte se misturam dá ruim”. Como apoio de seu argumento o jornalista usou o exemplo do jogador de futebol americano Colin Kaepernick, que teve o contrato rescindido por fazer um protesto contra a brutalidade policial.

Seguindo essa tendência – que talvez se pudesse chamar de alienante –, recentemente o ex-jogador e comentarista esportivo Caio Ribeiro criticou uma entrevista em que o ex-jogador Raí, atual dirigente do São Paulo Futebol Clube, sugeriu a renúncia do presidente da República. Ao falar que Raí falou “muito pouco de esporte e muito sobre política” (apud: Wagner: 2020), Caio levantou novamente um muro que, dadas as condições lamentáveis em que se encontra o país, se mostra ainda mais sem sentido.

A narrativa de João Ubaldo Ribeiro vai de encontro a essa crença ancorada no senso comum. Evita resvalar para a denúncia, mas aproxima futebol e política do início ao fim, às vezes por meio de dados corriqueiros, como o oferecimento do uniforme da equipe local pelo prefeito, em última análise, representação do universo político.

Como se trata de literatura, é importante que o narrador diga que acha política “insuportável”. Ao se desautorizar, ganha legitimidade para associar a Copa do Mundo à beligerância, mediante a afirmação de que considera o evento esportivo mais importante do

planeta “uma guerra”. O fato de não ser armada, como foi a Guerra Fria, não faz da Copa do Mundo um acontecimento menos marcado pela política.

Essa ideia ganha mais nitidez no momento em que o narrador se refere ao jogo entre Brasil e Rússia da Copa de 1958:

> O russo que marcou Garrincha em 58 está na Libéria até hoje e conta o povo que todo mundo que passa cospe na cara dele. Aliás, deles, porque quem marcou Garrincha foram sete e todos os sete estão lá com o povo todo cuspindo na cara deles e dizendo tavares-tavares, que é mais ou menos vá sentar num birro de chuteira, na língua deles. Pelo menos dois eu sei que botaram para marcar Garrincha de sacanagem, porque todo mundo sabia que não podia ser, mas os outros cinco o pessoal de lá botou na esperança. Tinha uma medalha de heróis do socialismo para quem marcasse Garrincha e segurasse, mas ninguém ganhou (Ribeiro: 2006, 28).

O narrador se refere a uma partida que, segundo Gabriel Hanot, correspondente do importante jornal desportivo francês L’Équipe e um dos idealizadores da Taça dos Clubes Campeões Europeus, hoje conhecida por Liga dos Campeões, a partida teve “os melhores três minutos que já se jogaram” (apud Mateus: 2015). Na ocasião, jogadores como Pelé e Garrinha, que ainda não haviam surgido para o mundo, tiveram oportunidade de brilhar.

Em sua linguagem peculiar, o narrador se refere ao castigo sofrido pelos jogadores russos, cuja derrota em campo equivalia simbolicamente ao fracasso do regime soviético. Esse raciocínio ganha uma espécie de complemento ao final do conto, quando a vitória dos ilhéus possibilita ao narrador estabelecer um paralelo entre esporte e condições materiais, para indagar: “Muita gente se pergunta se, em vez de ganhar no futebol, não era melhor viver bem igual aos gringos vivem?” (p. 35).

O próprio narrador responde com uma referência à eugenia, ao afirmar que “ao gringo interessa mais mostrar que a raça deles é melhor, por isso Hitler mandou matar todos os alemães que não ganharam as olimpíadas, para não envergonhar a raça” (p. 35). De fato, nas Olimpíadas de 1936, em Berlim, tentou-se mostrar poder político por meio da superioridade ariana, ironicamente refutada até mesmo nos resultados das provas de atletismo, cuja corrida teve como campeão um atleta negro chamado Jesse Owens.

A partir de uma reflexão sobre o passado eugenista alemão, o narrador alega que os brasileiros não têm por que se sentir inferiores. Na verdade, a vitória no futebol comprova que “a melhor raça somos nós” (p. 35). Para unir fim e começo, lembremos que o título do conto, “Já podeis da pátria filhos”, é o primeiro verso do ufanista Hino da Independência, que saúda com entusiasmo a “brava gente brasileira”. Assim, a ironia que atravessa o conto se mostra propriamente estrutural.

Uma das maneiras de levar um pouco mais longe a reflexão é trazer a conversa até a atualidade, onde encontramos Emicida dizer, na canção “Bang”, que “a dor dos judeus choca, a nossa gera piada” (2013). Neste verso, o rapper paulista, que é negro, não nega o horror do Holocausto, entretanto coloca o dedo na ferida de nosso país, ao lembrar que a

escravidão é tratada com tanto descaso que chega a ser motivo de riso.

O narrador do conto ecoa essa mentalidade, ao criticar o racismo europeu e, ao mesmo tempo, evitar o enfrentamento do brasileiro. A compaixão pelas vítimas do holocausto é justa, mas infelizmente não se estende às vítimas da escravidão no Brasil.

Ao analisar o caso da jornalista Maria Júlia Coutinho, mais conhecida como Maju, a filósofa brasileira Djamila Ribeiro afirma, em texto intitulado significativamente de "Brasil: onde racistas só se surpreendem com o racismo dos outros" (2019), que as mesmas pessoas que se irritam com o racismo dos outros podem não perceber os seus próprios preconceitos.

> Não adianta se incomodar com essas ofensas e ser contra as cotas, ser fã do descerebrado do Gentilli, chamar militantes de vitimistas quando apontam racismo. Ou ainda ser a favor da redução da maioridade penal quando se sabe que essa só vai encarcerar jovens negros, porque julga-se que jovens brancos ricos ou de classe média são de boa família e apenas cometeram um erro (2019).

A carapuça criada por Djamila Ribeiro cabe direitinho no narrador do conto, que critica Hitler, mas silencia em relação ao nosso próprio racismo. Assim, assume uma postura infelizmente muito comum no Brasil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A política atravessa o conto de que tratamos aqui das mais variadas maneiras e, ao mesmo tempo que aproxima episódios registrados em diferentes épocas, não respeita limites geográficos. Ao colocar brasileiros contra estadunidenses e japoneses, a partida deixa entrever o jogo político internacional. No território nacional, as regiões também discrepam. As relações no âmbito do município são igualmente colocadas em foco.

A narrativa é ficcional, daí a singularidade e a soltura com que prova que futebol e política se fundem. Coerentemente com o gênero textual, o narrador não pode se mostrar dono de verdade alguma. Em diversos momentos, chega a demonstrar uma certa inclinação racista. Em aparentemente paradoxo, é justamente por meio da ambiguidade e da assunção do condenável que a literatura estimula o leitor a se mostrar crítico.

Sabemos que craque é aquele jogador que consegue criar situações que, agradáveis de ser acompanhadas, primam pelo ineditismo e frequentemente surpreendem. Nesse conto, João Ubaldo Ribeiro se mostra um craque da escrita, afinal consegue transformar uma simples partida de pernas de pau em ficção tão bem urdida que, além de partir do microcosmo da ilha para mostrar os movimentos do mundo, agrada imensamente ao ser lida e, depois, volta com frequência à lembrança, sempre como composto primoroso de arte e vida.

## REFERÊNCIAS


BAKHTIN, Mikhail. Teoria do romance III: o romance como gênero literário. Tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1970.

CASTRO, Lúcio de. “Com ‘imensa satisfação’, Pelé serviu Médici no ano do tri”. ESPN, 27 de agosto de 2014. Disponível em: . Acesso em: 05 de fevereiro de 2020.

CECCANTINI, João Luis. “João Ubaldo, o escritor que representa o Brasil no exterior”. Veja. São Paulo, 21 de julho de 2014. Disponível em: . Acesso em: 12 de dezembro de 2019.

EMICIDA. “Bang!” São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013.

FARINELLI, Victor. “No campo da política, Maradona goleia Pelé”. Socialista Morena, 16 de abril de 2013. Disponível em: . Acesso em: 10 de março de 2020.

HINO DA INDEPENDÊNCIA. Disponível em: Acesso em: 4 de dezembro de 2019.

LARAIA, Roque. Cultura: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LEIFERT, Thiago. “Evento esportivo não é lugar de manifestação política”. Globo.com. São Paulo, 26 de fevereiro de 2018. Disponível em: Acesso em: 10 de abril de 2020.

MATEUS, Luis. “1958: Brasil-URSS, Garrincha, Pelé e os melhores três minutos da história”. Mais Futebol. Lisboa, 27 de maio de 2015. Disponível em: Acesso em: 14 de maio de 2020.

OLIVEIRA, Alexandre & VIEIRA, Colin. “Militante contra o racismo, Thuram chama Pelé de egoísta”. Sportv, 3 de março de 2018. Disponível em: . Acesso em: 9 de dezembro de 2019. 15

RAMALHO, Cristina. “Manga com leite faz mal?”. Super Interessante. São Paulo, 18 de abril de 2011. Disponível em: . Acesso em: 4 de março de 2020.

RIBEIRO, Djamila. “Brasil: onde racistas só se surpreendem com o racismo dos outros”. Carta Capital. São Paulo, 6 de julho de 2015. Disponível em: <https: Acesso em: 10 de janeiro de 2020.

______. O que é lugar de fala? São Paulo: Polen, 2019.

RIBEIRO, João Ubaldo. Setembro não tem sentido. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1968.

______. Sargento Getúlio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971.

______. Viva o povo brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

______. “Já podeis da pátria filhos”. In: COSTA, Flávio Moreira (org.). 22 contistas em campo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, pp. 26-34.

SOUTO MAIOR, Luis A. P. “Brasil-Estados Unidos: desafios de um relacionamento assimétrico”. Scielo, São Paulo, 2011. Disponível em: . Acesso em: 1 dez. 2019.

TERRA. “Conheça o atleta que derrotou Hitler e enfezou os nazistas”. São Paulo, 18 de agosto de 2016. Disponível em: Acesso em: 10 de dezembro de 2019.

TRIGO, Luciano. “Romances de João Ubaldo Ribeiro abordaram a formação do caráter nacional”. G1, Rio de Janeiro, 21 de julho de 2014. Disponível em: . Acesso em 13 de março de 2020.

WAGNER, Roberto. “Caio Ribeiro, Thiago Leifert e a polêmica mistura de política e futebol”. Metrópoles, 01 de maio de 2020. Disponível em: . Acesso em: 20 de fevereiro de 2020.

# CAPÍTULO 14

# SOB A PELE DAS PALAVRAS: ANÁLISE DE UM POEMA DE MICHELINY VERUNSCHK

*Data de aceite: 01/06/2021*
*Data de submissão: 19/03/2021*

**Natália Tano Portela**
Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Três Lagoas - MS
http://lattes.cnpq.br/8318336312328443

**Danilo Santos Fernandes**
Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Três Lagoas – MS
http://lattes.cnpq.br/7175816643495484

**RESUMO:** O artigo consiste na análise do poema de cunho metapoético "caligrafia", presente na obra *Maravilhas banais*, de Micheliny Verunschk. Para isto, o trabalho fundamenta-se nas observações sobre a forma lírica encontradas em *O ser e o tempo na poesia* (1977) de Alfredo Bosi e em *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance (2002), de Mikhail Bakhtin; no depoimento do poeta e crítico literário Alcides Villaça sobre o eu lírico para a revista *Remate de males*; além dos dizeres da própria autora quando busca delimitar algumas das especificidades do gênero poético em texto no qual estabelece uma comparação entre os poetas João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen. Assim, observamos atentamente como as recorrências, a sonoridade, a organização dos versos e as escolhas lexicais realizadas pela autora provocam um estreitamento entre a poesia e o mundo exterior, figurado pelo processo de amalgamento entre poeta, sujeito lírico e o seu objeto de amor/admiração.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia contemporânea. Recorrências. Metapoesia.

## UNDER THE SKIN OF THE WORDS: ANALYSIS OF A POEM BY MICHELINY VERUNSCHK

**ABSTRACT:** The article consists of the analysis of the metapoetic poem "caligrafia", published in *Maravilhas banais*, by Micheliny Verunschk. This article is based on the observations about the lyrical form found in Alfredo Bosi's *O ser e tempo na poesia* (1977) and in *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance (2002), by Mikhail Bakhtin; in the testimony of the poet and literary critic Alcides Villaça about the lyrical self for the magazine *Remate de males*; in addition to the words of the author herself when she seeks to delimit some of the specificities of the poetic genre in a text in which she establishes a comparison between the poets João Cabral de Melo Neto and Sophia de Mello Breyner Andresen. Thus, we carefully observe how the recurrences, the sonority, the organization of the verses and the lexical choices made by the author cause a narrowing between poetry and the outside world, figured by the process of amalgamation between poet, lyrical subject and her object of love / admiration.

**KEYWORDS:** Contemporary poetry. Recurrences. Metapoetry.

## CALIGRAFIA

eu me escrevo
para você
contínua
e repetidamente
me escrevo
para você
em rasura
e ranhura
fissura
tessitura
essa rima
tatuagem
essa música
eu me escrevo
para você
obsessiva escritura
é o seu nome
em minha pauta
em minha pele
o seu nome
estrela pulsar arquitetura
clara-escura criatura
é o seu nome
letra
signo
lavratura
que eu escrevo
para você
(VERUNSCHK, 2017, p. 50-51)

No início do pensamento filosófico, durante o período pré-socrático, vigorava a busca pela melhor forma de se relacionar com as coisas do mundo e, assim, encontrar a felicidade. Com o tempo, a filosofia passou a pensar sobre o mundo imaterial dos valores, dos sentimentos, do poder, da palavra e, enfim, da própria filosofia. Movimento semelhante pode ser observado na escrita poética. A partir do século XIX, é possível identificar nas

obras de poetas como Mallarmé e Baudelaire a incidência de poemas que se voltam para sua própria escrita e lirismo.

Em "caligrafia", poema de Micheliny Verunschk publicado em 2017 na coletânea **maravilhas banais**, os aspectos metapoéticos ultrapassam os versos; o poema, ainda que já escrito, parece permanecer no momento da criação, presentificado nos versos: "eu me escrevo". Também o título do poema carrega para dentro dos versos o ato criador. Em sendo a caligrafia uma forma de escrita feita à mão (CALIGRAFIA, 2019, s.p.), intitular assim o poema aproxima a pessoa escritora do texto escrito — aproximação reforçada pelo pronome reflexivo em "eu me escrevo".

Essa leitura se amplia quando consideramos a *caligrafia* também em sua dimensão de arte, que acrescenta novas possibilidades interpretativas para o poema da autora, pois como podemos observar em Bosi (1999), a concepção de arte há muito tempo evidencia traços que a aproximam dos trabalhos manuais, especialmente porque ambos são regidos pelo ato de estabelecer junturas, característica que também se assemelha a da criação poética por parte do autor

> A palavra latina *ars*, matriz do português arte, está na raiz do verbo *articular*, que denota a ação de fazer junturas entre as partes de um todo. Porque eram operações estruturantes, podiam receber o mesmo nome de arte não só as atividades que visavam a comover a alma (a música, a 'poesia', o teatro), quanto os ofícios de artesanato, a cerâmica, a tecelagem e a ourivesaria, que aliavam o útil ao belo. (BOSI, 1999, p. 14)

Sendo assim, sem tentar esgotar os possíveis sentidos da obra, podemos ler por diferentes ângulos o poema que se apresenta para nós: 1) a escrita de um eu para um outro (num nível mais explícito), 2) uma elaboração sobre a concepção de poesia e arte por parte da autora, 3) a feitura do poema acontecendo verso a verso de antes diante dos nossos olhos (presentificação apontada acima). Ocorre, entretanto, que essas possibilidades de leitura não são mutuamente excludentes, já que o engenho do poema nos leva a receber todas elas simultaneamente.

Esse efeito se dá pela exploração de elementos comuns para a elaboração da forma poética: as reiterações (sonoras, semânticas e sintáticas), elementos que nos fazem compreender melhor porque soa equivocado, por exemplo, pinçar um ou dois versos de um poema e extrair por meio dele o sentido do todo. Uma operação que apesar de possível, se mostra ineficaz no processo de análise, pois compreendemos que "[o] discurso [poético] tende a recuperar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries de re(o) corrências." (BOSI, 1977, p. 23).

O poema, todo escrito em letras minúsculas e sem sinal gráfico de pontuação, parece ser uma comprovação dos versos iniciais "eu me escrevo/ para você/ contínua"; a continuidade e a linearidade causadas pela falta de pontuação indica que a escrita de si é feita neste mesmo poema. Ademais, a reiteração semântica do primeiro verso nos versos 5,

14 e 27 ampliam as possibilidades de leitura do verso 4, “e repetidamente”, indicando que a escrita de si pode ocorrer repetidamente neste, ou em outros poemas.

A retomada do primeiro verso também provoca uma ascensão da intensidade do poema, funcionando de forma semelhante a um refrão. Corroboram para essa leitura também as palavras circunvizinhas a cada retomada. Dos versos 7 a 9, parece haver uma intensificação em profundidade, da rasura à fissura. Em seguida, os versos de 10 a 13 possuem uma espécie paralelismo alternado, com dois versos de uma única palavra com repetição do som /t/, e os versos 11 e 13 iniciados por “essa” e um substantivo ligado à música. Entre “tessitura”, “rima” e “música”, a “tatuagem” parece estar deslocada, mas tal deslocamento pode já indiciar uma simbiose entre música e pessoa. Depois de uma segunda retomada do primeiro verso, os versos de 16 a 19 apontam para uma “obsessiva escritura”, tanto na pauta quanto na pele (como tatuagem), que é o “seu nome”.

A partir do surgimento do “seu nome”, do nome dessa pessoa para quem se escreve, há uma vertiginosa ascensão de intensidade ocasionada pelo longo[1] verso “estrela pulsar arquitetura”, que seguida do verso seguinte provoca uma série imagética sem relação de imediata identificação com o anterior no poema, destacando-se ainda que sonoramente a ele seja semelhante. Em seguida, após a conexão feita entre o nome e a estrela pulsante clara-escura, o poema é encerrado com “que eu escrevo/ para você”, sem o pronome reflexivo “me”. Essa ausência sugere que a pessoa que escreve é a própria letra, signo, lavratura.

É possível encontrar, no poema, uma série de substantivos que poderiam ser classificados em quatro grandes grupos semânticos, conforme o quadro abaixo:

| **pessoa** | **escrita** | **música** | **objeto (mundo físico inanimado)** |
|---|---|---|---|
| fissura<br>tatuagem<br>escritura<br>pele<br>pulsar[2]<br>criatura<br>lavratura<br>nome | rasura<br>rima<br>escritura<br>nome<br>pauta<br>letra<br>signo<br>lavratura | tessitura<br>música<br>pauta<br>pulsar[2]<br>letra | ranhura<br>fissura<br>escritura<br>arquitetura<br>lavratura<br>estrela |

Ao longo do poema, as palavras desses grupos aparecem de forma sucessiva e alternada, sugerindo uma harmonia entre os elementos. A partir do 16º verso, no entanto, começam a surgir, aos poucos, palavras que poderiam pertencer a mais de um grupo, a depender do significado a ser considerado. *Escritura* pode se relacionar a pessoa ou a objeto, quando se refere a documento cartorário, e, em todos os casos, possui conexão também com a escrita. *Nome*, se próprio, intimamente ligado à pessoa, mas também à

1 Trata-se do mais longo verso do poema.

2 Por não estar conjugado, consideramos ser uma forma nominal do verbo.

escrita. *Pauta* pode ser a linha em que é baseada o texto manuscrito ou o conjunto de linhas em que são registradas as notas de uma partitura. *Pulsar*, por se tratar essencialmente de uma qualidade de frequência rítmica, liga-se naturalmente à música, mas também à pessoa pelo pulsar do batimento cardíaco. *Letra*, a do alfabeto ou a de uma canção. E, por fim, *lavratura*, que além de trazer os significados de uma escrituração cartorária, também pode se relacionar com o ato de cultivo de uma lavoura. O crescente surgimento dessas palavras no poema parece indiciar uma estreita relação entre a poesia (escrita, música) e o mundo exterior, animado (pessoa) e inanimado (objeto). Essa relação entre o mundo e a poesia ressoa nos dizeres da própria autora, segundo a qual

> [...] uma poesia que advoga o retorno ao mundo da percepção será em essência uma poesia do olhar, da atenção minuciosa ao objeto, não para simplesmente copiá-lo ou duplica-lo como a uma ***eidola*** (simulacro), mas, sobretudo, para manipulá-lo, transformá-lo, reinventá-lo bem como à realidade na qual está imerso. Assim, ver, conhecer e ter se agregam num mesmo ato, que pode ser o ato poético ou o ato filosófico, posto que não é estranho o cruzamento dos dois ao longo da história. Nesse encontro, o olho do poeta observador das coisas e do real não realizará uma passagem do mundo físico para o mundo metafísico como nos platônicos, por exemplo. Pelo contrário, sua pretensão será justamente presentificar num grau máximo o mundo sensível, demonstrar que o mundo da poesia é que concretiza o mundo das coisas; assim a linguagem é a construtora primeira do real. (MACHADO, 2006, p. 46)

Ao perceber na escrita poética de Micheliny Verunschk elementos pareados com afirmações da mesma em um texto de crítica literária, parece-nos possível a afirmação de que em sua poesia não existe a presença de um eu lírico, ou, caso haja, que seja ele à imagem e semelhança da própria pessoa física da autora. Nas palavras do poeta e crítico literário Alcides Villaça:

> Não acredito nessa história de ***eu lírico***, embora às vezes, distraído numa sala de aula, me esqueça de que não acredito. Para mim, ***eu*** não tem adjetivo, só tem dificuldade de ser e de se dizer. Meu eu lírico sou eu mesmo, seja quem for: nada do que em mim vive me é alheio. Qualquer coisa que eu escreva será, inelutavelmente, ***eu***. Impossível escrever fora de mim. Isso me consola até mesmo num texto como este: qualquer coisa que aqui deixe terá saído do meu corpo. Que pretensão imaginar que somos capazes de construir máscaras! Essa bobagem é tão grande quanto acreditarmos que somos capazes de dizer verdades absolutas. E não me venham com Fernando Pessoa, esse hábil diretor de teatro e treinador de estilos. (VILLAÇA, 2010, p. 216)

Em que pese a tradição de se considerar sempre a existência de um eu lírico, uma entidade que existe na poesia e apenas nela, há que se observar que ainda nessa tradição o eu lírico seria criação do poeta, e, portanto, constituído por parte dele. Mesmo em se admitindo sua existência, não se pode negar que os limites do eu lírico jamais ultrapassariam as do autor, se não em vivência, ao menos em sensibilidade, projeto estético e imaginação.

Segundo Mikhail Bakhtin, o discurso poético se diferencia da prosa em razão da unidade entre o discurso, o objeto e a consciência enunciadora, gerando um discurso monológico (oposto ao discurso polifônico do romance).

> Nos gêneros poéticos, a consciência literária (no sentido da unidade de todas as intenções semânticas e expressivas do autor) realiza-se inteiramente na sua própria língua; ela é inteiramente imanente, exprimindo-se nela direta e espontaneamente sem restrições nem distâncias.
>
> A língua do poeta é sua própria linguagem, ele está nela e é dela inseparável. Ele utiliza cada forma, cada palavra, cada expressão no seu sentido direto (por assim dizer, "sem aspas"), isto é, exatamente com o a expressão pura e imediata de seu pensar. Quaisquer que tenham sido as "tormentas verbais" que o poeta tenha sofrido no processo de criação, na obra criada a linguagem passou a ser um órgão maleável, adequado até o fim ao projeto do autor (BAKHTIN, 2002, p. 93-94).

A poesia é então construída por uma única voz, absoluta. Na obra de Micheliny Verunschk, essa voz uníssona se liga, ainda, a elementos do mundo para a construção da escrita, como se pode observar em outro poema de **maravilhas banais**, "escrever como quem constrói um labirinto l um amontoado de pedras entre as quais as palavras giram l móbiles fulgurantes l carne dolorida l escrever l escrever como quem constrói o próprio chão no qual se pisa" (VERUNSCHK, 2017, p. 15). Esse movimento de busca existente e sua utilização na criação da escrita poética reforça a visão da escritora a respeito da "poesia do olhar", e, aparentemente, constitui parte relevante de seu projeto estético.

## REFERÊNCIAS


BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance*.* 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 85-106.

BOSI, Alfredo. **Reflexões Sobre a Arte.** ed. São Paulo: Ática, 1999.

______. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1977.

CALIGRAFIA. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/caligrafia/>. Acesso em: 20 jul. 2019.

MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/caligrafia/>. Acesso em: 20 jul. 2019.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema***.* 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1996.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Traduzido por Zênia de Faria; Patrícia Souza Silva Cesaro. In: **Signótica**, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013.

MACHADO, Micheliny Verunschk Pinto. **Confluências entre João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen***:* poesia das coisas e espaços. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/14805/1/Micheliny%20V%20Pinto%20Machado.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2019.

VERUNSCHK, Micheliny. **Maravilhas banais**. Goiânia: Martelo, 2017.

VILLAÇA, Alcides. Por que escreve? In: **Remate de males***,* Campinas, v. 30, n. 2, p. 211-216, jul./dez. 2010.

# CAPÍTULO 15

# O DIÁLOGO INTERTEXTUAL IMPLÍCITO EM CONTOS DE CLARICE LISPECTOR

*Data de aceite: 01/06/2021*
*Data de submissão: 03/03/2021*

**Igor Azevedo Bezerra**
Faculdade Pitágoras do Maranhão
São Luís – MA
http://lattes.cnpq.br/3771836186733843

**RESUMO:** Tendo em vista a necessidade de novos estudos acerca da modalidade intertextual implícita aliada à teoria dialógica bakhtiniana, além do questionamento da possibilidade de existir diálogo intertextual entre trabalhos de um mesmo escritor, pesquisa-se, neste estudo, sobre o diálogo intertextual implícito em contos de Clarice Lispector, com o fim de compreender os aspectos dialógicos e intertextuais existentes nos seus contos “Amor” e “O grande passeio”, ambos publicados em livros diferentes, mas com diálogos intertextuais implícitos. Para isso, é necessário conceituar noções de Dialogismo e Intertextualidade, descrever aspectos conceituais nos contos “Amor” e “O grande passeio”, a partir da relação que cada um possui com os livros em que foram incluídos e publicados e associar aspectos conceituais dos contos a partir de uma análise dialógica e intertextual. Efetua-se, então, uma pesquisa bibliográfica de artigos e trabalhos, além da leitura dos contos da escritora e que aqui são estudados. Logo, averígua-se que há a necessidade de se compreender as teorias dialógica e intertextual, os aspectos conceituais de cada conto e de cada livro em que tais objetos de estudo foram publicados e, ao associar os dois contos e seus aspectos, percebe-se que há relações dialógicas e intertextuais entre tais produções de Clarice Lispector a partir da convergência entre questões históricas, sociais, epifânicas e discursivas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dialogismo; Intertextualidade; Diálogo; Contos; Literatura.

## THE TACIT INTERTEXTUAL DIALOGUE IN STORIES OF CLARICE LISPECTOR

**ABSTRACT:** In view of the need of new studies about the tacit intertextual modality combined to Bakhtin´s dialogical theory, besides questioning the possibility of existing an intertextual dialogue among works of one single author, this study focus on the tacit intertextual dialogue in stories of Clarice Lispector for understanding the dialogical and intertextual aspects in her stories “Amor” and “O grande passeio”, both have been published in different books, but with tacit intertextual dialogues. For this, it´s necessary to conceptualize notions of dialogism and intertextuality, to describe conceptual aspects in stories “Amor” and “O grande passeio” from the relation of each of them have with books that they have been included and connecting conceptual aspects of the stories from an intertextual and dialogical study. It is done a bibliographical research of papers and reading of Author´s stories mentioned here. Therefore, concluding that there is a necessity of understanding the intertextual dialogical theories, conceptual aspects of each story and each book such object of study have been published and while connecting both stories

and their aspects we notice there is a intertextual and dialogical relation between Clarice Lispector´s mentioned works from a convergence among discursive, epiphanic, social and historical questions.
**KEYWORDS:** Dialogism; Intertextuality; Dialoguing; Stories; Literature.

## 1 I INTRODUÇÃO

Este trabalho buscou retratar a Intertextualidade e o diálogo discursivo implícitos nos contos “Amor” e “O grande passeio”, da escritora Clarice Lispector, a partir de uma comparação e associação final entre eles, relacionando-os com as obras em que foram publicados e envolvendo o conhecimento das teorias que abarcam o tema a fim de que este processo tenha maior efetividade, sendo elas a Intertextualidade e o Dialogismo.

Pode-se considerar este estudo de grande importância por abordar um nível intertextual que carece de exemplos, pois a Intertextualidade, em sua modalidade implícita, exige uma extrema e profunda observância no que tange a análise textual, trazendo à tona uma interpretação que possa acrescentar à temática e ao *corpus* literário de Clarice Lispector e do nosso país.

O grande questionamento que esta pesquisa se edificou foi: ao considerar que as relações intertextuais ocorrem em obras de autores distintos, além de que todo texto possui interligação com outro já existente, mesmo de forma não intencional, é possível que tal relação possa ocorrer em trabalhos de um mesmo autor? Assim, houve a necessidade de compreender os aspectos dialógicos e intertextuais em um contexto literário.

Para isso, este trabalho teve sua efetiva elaboração a partir de pesquisas bibliográficas (artigos, revistas científicas, livros que retratam tais assuntos, além da leitura efetiva dos contos aqui estudados e dos livros em que estes foram publicados a fim de entender seus enredos) sobre a Intertextualidade e o Dialogismo, a fim de que pudesse ser possível a compreensão e o cientificismo deste estudo atrelado ao trabalho da escritora Clarice Lispector.

É de grande importância considerar que a efetividade deste trabalho só seria possível a partir das definições de Dialogismo e Intertextualidade, bem como a descrição de aspectos conceituais dos dois contos que serviram como objeto de estudo a partir da relação que cada um possui com os livros que foram incluídos e publicados, com o fim de associá-los, quanto aos seus aspectos conceituais, de maneira dialógica e intertextual.

## 2 I A INTERTEXTUALIDADE E O DIALOGISMO

Entende-se por Intertextualidade a relação que dois ou mais textos possuem a partir da influência, seja ela intencional ou não, de um texto já criado na formulação de um novo, estabelecendo, entre ambos, uma espécie de concatenação. Segundo Barthes (1974 apud KOCH, 2009, p. 59), “todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele,

em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis". A formulação do termo "Intertextualidade" baseou-se no uso do termo "comparação". De acordo com Corrales (2010), tal termo tinha envolvimento com discussões sobre cópia, influência e originalidade dos textos, acompanhando a evolução da escrita e da literatura, até mesmo de questões sobre o direito autoral.

Acerca desta questão e na ótica da Intertextualidade, considera-se que nenhum texto é completamente original, pois diversos deles podem haver relações ou quesitos que os assemelham com outros escritos anteriormente produzidos (seja quanto às temáticas, alusões ou citações feitas em relação aos outros trabalhos) porém em contextos parcial ou completamente diferentes, o que reafirma a ideia de todo texto ser um intertexto, pois possuem partes que, de certa forma, conectam-se a outros textos. Conforme Koch (2009, p. 59),

> ...todo texto é um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior; e, desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe.

Isso não quer dizer que uma relação de Intertextualidade é uma mera cópia de um trabalho existente; acredita-se que, em textos que possuem tal relação, há elementos que os assemelham e outros que os diferem. E mesmo que ocorra o uso de fragmentos pertencentes a um determinado texto e/ou a um determinado autor, há a alternativa de referi-lo àquele que o produziu, evitando, assim, a prática do plágio.

O termo Intertextualidade surgiu a partir dos estudos de Júlia Kristeva em relação ao tema aliado às teorias de Mikhail Bakhtin acerca do Dialogismo, ao considerar que, "qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto" (KRISTEVA, 2005), acreditando também que a palavra literária não possui um sentido fixo, visto que se faz a partir de um cruzamento entre textos (KRISTEVA, 2005). Mesmo sendo um tema frequentemente atrelado aos princípios da Linguística Textual, foi na Crítica Literária, aliada aos estudos de Kristeva, que a Intertextualidade criou formato inicial.

A teoria acerca da Intertextualidade teve por base o postulado dialógico bakhtiniano a partir do momento que, Bakhtin, ao defender sua teoria, considerou que nenhum texto pode ser compreendido de forma isolada, pois sempre dialoga com outros textos, sendo esse diálogo intertextual sempre presente, mesmo relacionando a sua teoria apenas a um só texto. Segundo Bakhtin (2006, p. 162), "o texto só ganha vida em contato com outro texto, com contexto", o que baseia a tese de Júlia Kristeva quanto ao tema.

Quando dois ou mais textos possuem vínculos que estabelecem determinada comunicação, é considerável afirmar que ambos se interligam de um modo sócio-comunicacional, pois se realizam a partir de discursos entre interlocutores. De acordo com Bakhtin (2003), "qualquer discurso é permeado por palavras ou ideias de outrem, mas

essas outras vozes podem ser assimiladas, citadas ou refutadas em um discurso de forma explícita, [...] ou podem ser disfarçadas sob o aspecto de um discurso monológico". O diálogo intertextual possibilita, assim, a formação de sentidos a partir da interação verbal e textual.

Sabe-se que o fenômeno intertextual pode ocorrer de diversas maneiras, mas a classificação mais comum dessa relação de Intertextualidade pode ser de dois tipos/níveis: explícita ou implícita. A Intertextualidade do tipo explícita pode ser facilmente identificada por possuir elementos amplamente semelhantes e visíveis que conduzem tal relação intertextual. Já na Intertextualidade implícita, os leitores se deparam com uma relação intertextual que exige maior interpretação, visto que os itens que compõem tal fenômeno não são facilmente identificados em uma leitura rápida do escrito, pois não possuem elementos visíveis que levam o leitor a inferir familiaridade entre os textos. Segundo Linhares (2010, p. 98), há a necessidade do leitor visualizar sua memória discursiva a fim de relacionar textos desta modalidade, sendo percebível a partir de uma maior análise, busca de conhecimentos prévios e até um estudo aprofundado dos textos e da estética dos autores que os produziram a fim de que possa tornar a análise mais rica, complexa e aprofundada, sendo estas também as características desta modalidade intertextual.

Quanto aos princípios dialógicos, que servira de base para os fundamentos teóricos de Júlia Kristeva acerca da Intertextualidade, o Dialogismo, teoria formulada pelo Círculo de Mikhail Bakhtin, considera que o texto não é apenas uma estrutura fechada, de um único sujeito, mas composto por diversas vozes que compõem o discurso, tendo sua produção localizada em determinado espaço social/histórico e cultural, servindo como um molde da execução do texto em si. Bakhtin inova em sua teoria por não considerar apenas questões internas à língua, ao texto e ao discurso, mas questões externas a tais elementos, considerando-as como elementos de composição de toda a estrutura textual.

Mesmo que Mikhail Bakhtin não considere sua teoria dialógica aliada aos estudos linguísticos, convém aqui inferir que o estudioso russo, ainda assim a acreditar, possui sua teoria relacionada aos estudos da área da Linguística Textual, visto que se o objeto de estudo da Linguística não seja apenas as relações comunicativas, mas também o texto em si. O Dialogismo bakhtiniano confere apontamentos às vozes presentes não só no discurso, mas também no texto, demonstrando a complementação de sua teoria ao estudo das questões linguísticas e, também, à influência dos estudos linguísticos às teorias do Círculo bakhtiniano. De acordo com Frossard (2008),

> Mais do que uma proposta de "análise" dialógica do discurso, chama atenção, nas palavras de Bakhtin, o fato de que, mesmo não inserindo seus estudos no campo da Linguística propriamente dita, o autor sugere que as pesquisas metalinguísticas/translinguísticas, dentre as quais situa suas análises, não podem ignorar os resultados da Linguística, ou seja, o teórico russo não descarta os fundamentos linguísticos, mesmo trabalhando com a linguagem em uso, objeto inimaginável no interior da Linguística de base estruturalista, que predominava à época.

Não é à toa que Júlia Kristeva sentiu-se influenciada pelos ideais de Bakhtin e seu Círculo quando formulou as primeiras ideias sobre a Intertextualidade. Ora, se as ideias de Mikhail Bakhtin envolviam as questões de diálogo entre o eu e o outro em um texto, logicamente havia o envolvimento, mesmo que oculto, de ideais linguísticos em seus estudos, levando Kristeva a buscar não só as vozes em diálogo em um só escrito, mas relações textuais em dois ou mais textos.

Os conceitos de Dialogismo, de Bakhtin, e o de Intertextualidade, de Kristeva, são geralmente confundidos por possuírem semelhanças (não igualdades) em suas contextualizações e direcionamentos. Por ter se inspirado nos ideais bakhtinianos quando formulou suas ideias acerca da Intertextualidade, a teoria de Júlia Kristeva costuma se igualar com as de Mikhail Bakhtin, o que é errôneo, visto que as duas teorias possuem relação, mas possuem objetos de estudo distintos.

Enquanto que Bakhtin trabalha com a noção de vozes de diversos sujeitos/interlocutores relacionadas e inseridas em um texto ou discurso, auxiliando na organização do texto e seus sentidos, Kristeva alia a noção bakhtiniana de Dialogismo na relação materializada entre dois ou mais textos de forma comparativa, considerando tal relação de Intertextualidade não só entre vozes comuns entre textos, mas também entre outros aspectos. Conforme Maciel (2017),

> O dialogismo talvez possa parecer "exteriormente" ou à primeira vista como uma relação entre textos, uma relação "intertextual". Porém, da perspectiva bakhtiniana, as relações dialógicas, antes de serem apenas relações entre textos, são entendidas como vozes e essas vozes pertencem a sujeitos – sejam estes passíveis de identificação ou não.

Toda relação intertextual pode ser considerada dialógica a partir do momento em que dois ou mais textos partilham de um mesmo discurso envolvido em práticas sociais e históricas. Por isso é que importante atrelar, mas nunca igualar, o estudo da Intertextualidade com o Dialogismo, mesmo que tais teorias sejam estudadas por ciências diferentes, motivo este para não confundir tais termos e aliá-los de forma errônea. Nem toda relação dialógica é intertextual, já que há diversos discursos que seguem caminhos opostos de sentido, mas toda relação intertextual é dialógica, visto que um texto há linearidade com outro, inclusive em relação ao discurso.

## 3 | ASPECTOS CONCEITUAIS DOS CONTOS "AMOR" E "O GRANDE PASSEIO", DE CLARICE LISPECTOR

O conto "Amor" foi publicado em 1960 na primeira edição de "Laços de Família", 2º livro de contos de Clarice Lispector, sendo este publicados anteriormente em jornais da época. Neste trabalho, a escritora baseou-se nas relações e questões de cunho familiar, atreladas às condições femininas e aos modelos patriarcais, representando questionamentos quanto aos modelos de família vigentes na época. Segundo Xavier (2008), "...a autora

questiona o modelo da família nuclear burguesa, onde a mulher fica confinada ao lar sob o domínio do marido", sendo a maioria dos contos deste livro construídos a partir de uma situação relacionada a um contexto familiar, tendo a presença de figuras femininas que protagonizam o enredo, seja de forma direta ou indireta.

A obra interliga-se às questões relacionadas ao modelo familiar vigente na época em que os textos foram produzidos, onde a mulher deveria se reservar apenas ao cotidiano do lar, à vida repetitiva e rotineira. A autora busca confrontar tal contexto a partir da desconstrução das personagens femininas, sendo esta desconstrução a responsável pelo autoconhecimento interior das personagens que compõem este livro.

Nos diversos personagens desta obra, um leitor atento consegue perceber que o enredo de cada conto é produzido a partir de uma história mais superficial e uma história mais implícita que é a narrativa que o narrador de Clarice Lispector almeja expor: a questão existencial das personagens, tudo em um só conto. Em "Amor", o leitor se depara com a história de Ana, mulher casada e que possui dois filhos. A personagem vivia em uma vida marcada pela rotina familiar e do lar, não tendo tempo para refletir e observar o mundo que existia em sua volta.

Em diversas partes do texto, o narrador supõe que a vida da personagem se restringia em cuidar da família que tinha. Quando não possuía nada para fazer em casa, Ana se preocupava e "seu coração se apertava um pouco em espanto" (LISPECTOR, 2009, p. 20). A partir deste excerto, percebe-se que a personagem sempre está ocupada com os afazeres domésticos ou quando não, está buscando alguma coisa para fazer, o que não dá a oportunidade dela refletir, de forma intensa, sobre questões que permeiam a vida, já que ela está domada pela rotina.

Tal experiência de "ver o mundo" e de "se ver" só foi concebida quando Ana resolve ir ao mercado fazer compras e, após ter realizado tal atividade, ter pegado o bonde para voltar para casa. Esta seria a parte superficial do conto, aquela mais facilmente perceptível e interpretada pelo leitor. Quando, no enredo da história, a personagem Ana se depara com um senhor de idade cego que mascava chiclete, a personagem começa a ter diversos questionamentos sobre a vida e a rotina que vivia, o que não era de costume, pois não costumava se pôr em reflexão. Tal atitude só foi ocasionada por Ana ser atingida por uma epifania, ao "clarear de ideias" que se desenvolveu a partir de algo externo que a incentivou a refletir e possuir uma autopercepção, sendo esta a história implícita do conto, onde o narrador relata, de forma efetiva, questões internas à protagonista da história.

As questões de níveis existenciais das personagens deste livro só poderão ser sanadas quando elas passam a ter olhares de dupla direção: um olhar para o mundo concreto, relacionado a determinado objeto, contexto e até por atitudes; e um olhar que a personagem obtém a partir de sua visão de mundo, motivada por determinado elemento externo à personagem, sendo esta visão adquirida levada ao seu interior, gerando diversas epifanias que proporcionam questionamentos, um determinado entendimento ou

compreensão de algo, quase sempre de si mesmo.

As personagens só conseguirão se entender a partir de um olhar, um desastre, um "choque" de realidade, choque este que as motivam a refletir sobre as suas questões internas da alma. Tais reflexões moldam o modo de pensar e até o de agir das personagens, levando-as a nunca mais serem as mesmas pessoas que costumavam ser antes de serem atingidas pelas epifanias, estas proporcionadas a partir de determinado olhar externo ao ser, como foi visto anteriormente.

> O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. (...) Um cego mascando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. (...) E através da piedade aparecia a Ana uma vida de náusea doce, até a boca. (LISPECTOR, 2009, p. 23).

Em "Amor", a personagem Ana começa a refletir sobre a sua vida marcada pelo silêncio, pela tranquilidade e pela inibição de seus sentimentos e sensações interiores, deixados em segundo plano por sempre colocar as questões familiares e do lar em primeiro lugar. No momento que a personagem executa a ação do olhar, do perceber o mundo, de visualizar o concreto e o objeto, neste caso, ter visto o cego de mascava chiclete, tudo muda.

> Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. (LISPECTOR, 2009, p. 23).

A observância do objeto externo e sua interpretação levada até o eu interior das personagens ocasionam diversos conflitos interiores, uma espécie de "crise de identidade" que as acompanham e as motivam a buscar um verdadeiro sentido para as suas vidas. As personagens deste livro estão sempre insatisfeitas com alguma coisa, sempre em busca de uma satisfação interior. Segundo Alvaréz (2006),

> As personagens, sem o saberem, encontram-se em uma constante busca promovida por uma permanente sensação de insatisfação, busca que acaba desencadeando a explosão através de um determinado olhar revelador. Este, por sua vez, não é mais do que o resultado dessa mesma busca. Assim, o mecanismo propulsor de toda essa revolta interna, de toda essa crise existencial é, na maioria das vezes, acionado pelo olhar.

No momento em que Ana observava o cego na rua pela janela do bonde, diversos pensamentos rodeiam a sua observação na sua hora instável, visto que o narrador clariceano aponta, no início do conto, que a personagem Ana "...sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera." (LISPECTOR, 2009, p. 20), o que leva o leitor atento a se questionar se a personagem escolheu a vida

familiar como uma forma de fuga a uma determinada realidade que ela vivia, visto que considerava seu modo de vida anterior como uma forma de vida estranha.

> Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. (LISPECTOR, 2009, p. 20)

O excerto acima comprova que a personagem, mesmo sentindo-se na necessidade de pertencer a algo no mundo, a ter uma relação íntima e profunda (questões matrimoniais, neste caso), abdicou de sua felicidade para pertencer e possuir laços com alguém e com uma família. Mas, por se deparar por algo externo (um senhor cego que mascava chiclete), a personagem recorda a renegação que teve de dar à sua vida pessoal, ao mundo exterior ao lar para que pudesse se dedicar à nova vida, como se o casamento e a constituição de sua família fossem os verdadeiros motivos para a personagem viver exclusivamente para a rotina que se assemelha ao cego que mascava chiclete, que "mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos". (LISPECTOR, 2009, p. 21-22). É a partir deste momento é que a personagem passa a refletir intensamente sobre a vida e sobre as questões interiores a ela.

O mundo exterior e a sua observância geram à personagem uma reflexão a partir do olhar a um objeto, a um acontecimento (o cego mastigando chiclete). Quando Ana volta para casa, já é noite. A personagem percebe o quanto a casa era silenciosa. No jantar, onde ela e o marido recebem integrantes de suas famílias, Ana considera, de certa forma, o encontro marcado por uma imperceptível hipocrisia, tudo baseado pela sua nova visão de mundo adquirida pelo objeto externo ao seu eu interior.

> Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu. (LISPECTOR, 2009, p. 28).

No final do jantar, em uma conversa com o marido, a personagem Ana, ao demonstrar certa preocupação com ele, é surpreendida por um toque do marido em uma de suas mãos, fazendo-a sentir longe do "perigo de viver" (LISPECTOR, 2009, p. 29), como se a personagem estivesse tendo outra epifania, causada por um novo objeto externo (o toque de uma das mãos do seu cônjuge) e se levando a crer que a vida que levava valia à pena pelo amor que ela possuía por ele. É possível inferir, novamente, que Ana renuncia sua vontade de viver por causa do seu casamento, pela sua família e pelo amor que sente por eles, preferindo viver em sua vida repetitiva e diária.

Quanto a "O grande passeio", este teve sua primeira publicação em 1946, sendo que, mais tarde, foi publicado no 3º livro de contos da escritora, intitulado "A Legião Estrangeira", que possui um enredo temático parecido com outra obra que ele também foi divulgado,

“Felicidade Clandestina”, 4ª coletânea de contos de Clarice. Ambos os trabalhos possuem como temáticas os pensamentos e sentimentos das personagens, assim como questões atreladas à solidão, ao cotidiano familiar, aos momentos da infância e ao egoísmo.

O narrador clariceano, neste conto, conta a história de Margarida, também conhecida como Mocinha, que “doce e obstinada, não parecia que estava só no mundo” (LISPECTOR, 1998, p.29). Margarida era uma senhora viúva, idosa, pobre e sozinha, pois já havia perdido todos de sua família, incluindo os dois filhos que tivera. Tais condições não ofuscaram a simpatia da personagem, pois ela não se recordava da vida que vivera anteriormente por conta da idade e do Alzheimer.

Por não se dar conta da rotina que vivia, não percebera que morava há bastante tempo em uma casa no Botafogo, onde a família que residia no imóvel deixava a sua presença passar despercebida. Entretanto, Margarida passa a ser um empecilho quando a família percebe que ela já vivia há muito tempo na residência e que todos da casa eram muito ocupados. Quando um integrante cogitou em mandá-la ir embora, a família, então, resolve levar Mocinha a um passeio a Petrópolis a fim de deixá-la na casa de uma cunhada de origem alemã. Sabendo da novidade de que iria viajar no dia seguinte, mas não sabendo da intenção da família de deixá-la na outra cidade, Margarida começa a ter ansiedade antes de dormir, o que a levou a ter diversas epifanias que a auxiliaram a reviver diversas sensações e a esclarecer recordações de sua vida pessoal que eram imemoráveis.

> Por que Mocinha não dormiu na noite anterior? À ideia de uma viagem, no corpo endurecido o coração se desenferrujava todo seco e descompassado (...) Em certos momentos nem podia respirar. Passou a noite falando, às vezes alto. A excitação do passeio prometido e a mudança de vida, de repente, aclaravam-lhe algumas ideias. (LISPECTOR, 1998, p.31).

Nesse espaço de tempo, Margarida recorda informações sobre os filhos e relembrou-se do marido, o que a levou a perceber que a cama em que se deitara era dura, como se, até o momento em que soubera da novidade, tivesse o seu corpo dormente, fora da realidade que viveu e que vivia; como se a personagem estivesse presa a uma rotina repetitiva, sem se dar conta do que se passava.

> É que se sensibilizara toda. Partes do corpo de que não tinha consciência há longo tempo reclamavam agora a sua atenção. E de súbito – mas que fome furiosa! Alucinada, levantou-se, desamarrou a pequena trouxa, tirou um pedaço de pão com manteiga ressecada que guardava secretamente há dois dias. Comeu o pão como um rato, arranhando até o sangue os lugares da boca onde só havia gengiva. E com a comida, cada vez se animava. (LISPECTOR, 1998, p. 32).

É considerável afirmar que, até esta parte, a personagem Margarida revê elementos de sua vida a partir de uma força, um objeto exterior (a viagem para Petrópolis), que serviu como uma espécie de choque, ocasionando toda uma transformação, uma (re) descoberta do eu e do passado anteriormente vivido, levando a personagem a sentir-se diferente de

como se sentia antes.

No dia seguinte, no carro, a caminho de Petrópolis, Margarida estava sentada quando o carro deu uma arrancada e a personagem sentiu-se jogada para trás. Novamente, o narrador de Clarice Lispector nos dá uma pista da dualidade existente em seus contos: uma história superficial e uma história implícita que sempre é motivada por um choque a um objeto ou situação externa. Neste conto, a notícia da viagem foi o primeiro choque; já a arrancada do carro pode representar o segundo choque, visto que, "...quando o automóvel deu a primeira arrancada, jogando-a para trás, sentiu dor no peito. Não era só por alegria, era um dilaceramento..." (LISPECTOR, 1998, p. 32), como se o "chegar para trás" fosse a representação das lembranças que Mocinha estava revivendo depois de um longo tempo, visto que foram momentos familiares que, de certa forma, marcaram-na no passado.

No decorrer da viagem, Margarida começa a relembrar diversos momentos de sua vida. Mais um choque, mais uma (re)descoberta. Tais revelações de seu passado deixaram a personagem confusa, perguntando-se o porquê de estar em um carro com aquela gente, o porquê não estava com os filhos, Maria Rosa e Rafael. Porém, a personagem acostumou-se com a sua real situação em que estava vivendo, deixando, por um momento, de se questionar.

> Então a cabeça de Mocinha começou a trabalhar. O marido apareceu-lhe de paletó – achei, achei! o paletó estava pendurado o tempo todo no cabide. Lembrou-se do nome da amiga de Maria Rosa, daquela que morava defronte: Elvira, e a mãe de Elvira até era aleijada. As lembranças quase lhe arrancavam uma exclamação. Então ela movia os lábios devagar e dizia baixo algumas palavras. (LISPECTOR, 1998, p.33)

Há sempre um diálogo com o objeto exterior e o eu interior, mas as falhas lembranças e o esquecimento não propiciam um esclarecimento e uma (re)descoberta satisfatória do eu. Após chegar na "nova casa" e descobrir que não pode residir ali, a protagonista volta para o Rio de Janeiro, voltando a pensar nos filhos e no marido que tivera, mas de forma diferente, sem sentir saudade, sem demonstrar apego. Há mais uma quebra, que faz alterar, no eu interior da personagem, o significado de família, este anteriormente (re)significado por ela, como se Margarida se libertasse desse significado construído anteriormente por uma ação externa e, agora, o reformulasse a partir de outra ação exterior (a não aceitação dela na casa de Arnaldo e da cunhada alemã).

Com este episódio, há uma vontade, por parte da personagem, de pertencer ao mundo exterior ao familiar, o que reformula o eu interior da personagem. Logo Margarida relembra quando era jovem: o que vale agora, na lembrança da personagem, é a sua juventude, evento este anterior ao familiar. Reafirma-se que o eu interior da personagem foi reformulado novamente após o choque que sofrera na casa da cunhada alemã, quando fora rejeitada.

## 4 I ASPECTOR DIALÓGICOS E INTERTEXTUAIS NOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR: UMA ASSOCIAÇÃO

A partir de uma análise, utilizando noções de Dialogismo e Intertextualidade (em sua modalidade implícita por exigir uma ampla interpretação), é perceptível que, nos dois contos lidos, a noção de família, das relações com o mundo, do tempo e as mudanças que ele proporciona são trabalhadas de forma dialógica e intertextual, sendo que tais temáticas moldam a forma de pensar e o comportamento das duas protagonistas dos textos aqui explanados, Ana e Margarida. Além disso, as questões femininas, ligadas às questões matrimoniais, também estão presentes nos dois contos.

Baseando-se na teoria do Dialogismo de Mikhail Bakhtin, que considera a interação e o diálogo contínuos entre o eu e o outro na produção do discurso e, consequentemente, na produção do texto, convém afirmar a existência de diálogos entre os contos "Amor" e "O grande passeio", da escritora Clarice Lispector, mesmo que tal relação dialógica, segundo a teoria bakhtiniana, ocorra apenas em um só texto e/ou discurso. Logo, pode-se considerar esse aspecto dialógico de nível intertextual.

Em "Amor", a personagem principal passa a ignorar o mundo exterior por estar presa aos ideais envolvidos em sua rotina e à sua submissão ao ambiente familiar. Da mesma forma, Margarida (personagem principal de "O grande passeio"), está presa a ideais, mas não aos mesmos que a personagem Ana, caractere percebido a partir do enredo do conto. Diferente desta, Margarida é livre das questões familiares. Entretanto, supõe-se que a personagem tenha vivido tudo isso que a personagem Ana vivencia no ambiente familiar, mesmo que as questões familiares e matrimoniais que a personagem viveu ficam ocultas em quase todo o conto. Pois então: por que não considerar que a personagem Margarida não vivera anteriormente os mesmos ideais que Ana vivencia na trama? Tudo aponta que sim, se analisarmos questões contextuais ao tempo cronológico de produção dos dois contos e o tema em comum entre eles, uma vez que a relação histórica é linear ao contexto de produção dos textos, dialogando entre si.

O conto "Amor" foi publicado pela primeira vez em 1952 e sabemos que, em 1946, surge o conto "O grande passeio" em um jornal da época. Se Clarice retrata, de alguma forma, as questões familiares nesses dois contos, consequentemente há ideais de família que se concentram em vozes que compactuam dos mesmos ideais/discursos de seu tempo, retratados de forma mais clara no conto "Amor".

No livro "Laços de Família", Clarice Lispector propôs trabalhar com as questões femininas aliadas às questões familiares. Em uma época cheia de tabus, a escritora inovou ao produzir um livro de contos em que tal tema era o cerne de cada um deles, sendo a base dos questionamentos quanto ao modelo familiar vigente. O conto "Amor" relaciona-se, quanto a este tema, com "O grande passeio", pois retratam as condições familiares e da mulher, além dos menos favorecidos (a idosa Margarida e o senhor cego que mascava

chiclete), a partir do discurso histórico vivenciado pelo narrador de Clarice Lispector. Porém, essa relação entre os textos, por ser de nível implícito, só é perceptível a partir de uma análise e inferência do leitor em relação aos fatos.

Em "Amor", a figura feminina tem destaque por possuir uma típica releitura das questões familiares envolvendo a mulher da década de 1950/1960. Ao escolher uma protagonista mulher, aparentemente de classe média, Clarice aborda todas as condições femininas de épocas anteriores e atuais à data de publicação do conto. Conforme Moser (2009), "As donas de casa de *Laços de família*, lutando para equilibrar as demandas da família e do casamento, deram lugar a mulheres que estão lutando para encontrar um lugar para si próprias (...)", como se esta fosse a busca incansável de todas as personagens deste livro. Entretanto, em "Amor", vimos a submissão de Ana às questões matrimoniais até após de seu processo de (re)descobrimento interior, quando um toque das mãos do marido nas dela foi o suficiente para a renegação do seu novo eu.

> (...) Hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara, e a casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.
>
> Acabara-se a vertigem de bondade.
>
> E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia. (LISPECTOR, 2009, p. 29)

Em "O grande passeio", também nos deparamos com a prisão feminina no ambiente familiar, não relacionada à personagem principal, que vivia em "casa de um, casa de outro" (LISPECTOR, 1998, p. 29), mas de uma personagem que quase não ganha destaque na trama: a cunhada alemã. Esta, ao se deparar com Mocinha em sua casa, não toma uma decisão imediata, mas aguarda pela chegada do seu marido – Arnaldo – para pronunciar se aceitaria ou não a nova hóspede.

> - Preciso antes tomar café, disse-lhe. Depois que meu marido chegar, veremos o que se pode fazer.
>
> (...) Afinal Arnaldo apareceu em pleno sol, a cristaleira brilhando. (...) Falou em voz baixa com a mulher, e depois de demorada confabulação, informou firme e curioso para Mocinha:
>
> - Não pode ser não, aqui não tem lugar não. (LISPECTOR, 1998, p. 35)

O ideal de família e a condição da mulher no espaço familiar são questões tão fortes neste conto que a personagem preferiu que o marido chegasse a casa para que ele falasse com a protagonista e tomasse a decisão por todos. As questões familiares também podem ser percebidas quando Ana, protagonista do conto "Amor", só consegue refletir sobre o mundo que vive quando se "desliga" temporariamente do ideal familiar. No momento em que a personagem percebe que está sozinha, e, a fim de não conviver com a solidão,

decide sair para fazer compras e, no bonde, depara-se com o senhor cego que mascava chiclete, onde começa a refletir sobre o mundo exterior ao seu lar, que, até então, passava-se despercebido.

Já Margarida se lembra da família que tivera quando vivencia a experiência de viajar acompanhada da família que a dera lugar para dormir (perceba que, nos dois contos, há a saída das personagens do ambiente em que se encontram) e que, por ela, poderia ser a família que costumava ter, mesmo que pouco se relacionassem. O tempo também é o principal responsável pelo modo de pensar das personagens, visto que suas formas de ver o mundo se modificam no decorrer do enredo, tanto antes quanto depois de vivenciarem suas epifanias que geram um incômodo e as levam ao novo, ao observar e questionar. Essa quebra de rotina das personagens possibilita que ambas reconheçam, de alguma forma, o seu eu interior, mesmo com a existência de questões externas que impossibilitam que este reconhecimento se concretize em suas atitudes externas.

Ao utilizar da epifania e do fluxo de consciência, Clarice também dialoga entre os seus textos e estabelece uma relação intertextual. O fluxo epifânico proporciona a demonstração de salvação das personagens em uma descoberta real, responsável por diversas revelações quanto às questões internas ao eu das personagens de Clarice Lispector, o que leva o leitor ao estranhamento e, por vezes, até a se sentir confuso com o enredo da história, sendo o fluxo de consciência responsável também pela (re)descoberta das personagens.

Ao envolver a técnica da epifania na construção dos contos lidos, a autora interliga o enredo com as noções de Intertextualidade e até em níveis dialógicos, pois ambos são estruturados interna e implicitamente da mesma forma: há um objeto externo ao eu das personagens que, ao colocá-las em reflexão, gera uma desconstrução interna em cada uma delas, modificando o seu eu interior, que se (re)molda a partir de uma nova visão, esta (des)construída a partir da (re)construção/(re)descoberta de um eu interior anteriormente formulado unida àquela nova reflexão, levando cada personagem a não ser como antes, seja na forma em que se comporta ou em seus pensamentos.

Em "Amor", quando a personagem Ana avista o senhor cego, diversas sensações compõem a atitude da personagem, responsáveis pela desconstrução do seu eu interior, movida por algo exterior ao seu eu (o senhor cego), que se interliga ao interior, que capta essa informação externa e se (re)molda, (re)descobrindo-se, motivando-a a se questionar sobre si mesmo, a se sentir confusa, com medo do que poderia vir, como se houvesse um "recomeço" e a vida não tivesse mais sentido. Esse impacto, por dedução à representação da epifania, não só ocorre em "Amor", como também em "O grande passeio". Margarida, diferente de Ana, sofre diversas epifanias, e, em uma delas, quando a personagem está indo para Petrópolis, ao entrar no carro e se acomodar para a viagem, sente-se "jogada para trás", denunciando o que estaria por vir: diversas lembranças, causadas por objetos externos ao eu da personagem.

Sabe-se que a (re)descoberta da personagem Ana (no conto “Amor”) é revertida quando ela é tocada por uma das mãos do marido (objeto exterior ao eu da personagem), levando-a a ignorar, mais uma vez, o mundo exterior. Assim como Ana, Margarida sempre possui seu eu (re)descoberto, mas não de forma efetiva: a começar pela idade, a classe social ao qual a personagem pertence, o desprezo latente dos outros personagens para com ela na trama e o Alzheimer não a deixa relembrar efetivamente do passado, dificultando o processo epifânico, além da quebra de expectativas em relação ao ideal de família, que, no fim, não obteve concretude.

## 5 I CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa possibilitou, de forma efetiva, compreender os aspectos dialógicos e intertextuais nos contos “Amor” e “O grande passeio”, de Clarice Lispector, a partir de uma corrente análise e observância de determinada concatenação implícita entre os dois textos. Acredita-se que este trabalho pode ser uma contribuição para a Literatura Brasileira e o estudo da referida tipologia intertextual do tipo implícita, que necessita de novas abordagens a partir da utilização de obras literárias que compõem o acervo literário e cultural de nosso país.

Estudar noções de Dialogismo e Intertextualidade serviu de pilar para a construção desta pesquisa, pois se realizou o entendimento dos preceitos relacionados às tais teorias a fim de possuir uma leitura mais crítica dos contos de Clarice Lispector e dos livros que estes foram publicados, possibilitando melhor descrever aspectos conceituais dos contos clariceanos para que se pudesse relacioná-los, explicando os aspectos que os interligam, como contexto sócio-histórico, cultural, assim como o uso da epifania e do fluxo de consciência, associando-os melhor numa perspectiva dialógica e intertextual.

## REFERÊNCIAS


ÁLVAREZ, Adriana Carina. O olhar multifacetado dos Laços de Família, de Clarice Lispector. **Nau Literária – Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas - UFRGS,** Porto Alegre, v. 2, n. 2, jul/dez 2006. Disponível em: < http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4885>. Acesso em: 01 ago. 2018.

BAKHTIN, Mikhail**. Marxismo e filosofia da linguagem.** 12 ed. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CORRALES, Luciano. A intertextualidade e suas origens. **70 anos: a FALE fala. 10ª Semana de Letras**, Porto Alegre, 2010. Disponível em: < http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/Xsemanadeletras/comunicacoes/Luciano-Corrales.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2018.

FROSSARD, E.C.M. A teoria do dialogismo de Bakhtin e a polifonia de Ducrot: pontos de contato. **Revista (con) textos linguísticos (UFES**), Espírito Santo, v.1, p. 177 – 186, 2008. Disponível em: < http://www.periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/5215>. Acesso em 21 jun. 2018.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **O texto e a construção dos sentidos.** 9 ed. São Paulo: Contexto, 2009. 168 p.

LINHARES, Allan de Andrade. Intertextualidade e produção de efeitos de sentido em artigos de opinião. **Revista do GELNE**, Piauí, v.12, p. 96-107, 2010. Disponível em: < https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/11440>. Acesso em 27 jun. 2018.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina.** 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 159 p.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família.** 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. 135 p.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MACIEL, L.V.C. A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade**. Linguagem em (dis)curso (online)**, Santa Catarina, v. 17, p. 137-151, 2017. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/ld/v17n1/1518-7632-ld-17-01-00137.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2018.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

XAVIER, Elódia. Clarice Lispector: a família no banco dos réus. **Revista de Letras - UFC**, Fortaleza, v.1/2, n. 29, p. 51 – 55, 2007/2008. Disponível em: < http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2341>. Acesso em: 23 jul. 2018.

# CAPÍTULO 16

## TURISMO E LITERATURA: A EXPERIÊNCIA PORTUGUESA

*Data de aceite: 01/06/2021*

**Eva Maria Marques Milheiro**
Instituto Politécnico de Portalegre
Portugal
ORCID: 0000-0002-0436-8086

**RESUMO:** O património cultural de uma cidade ou de um país pode evidenciar-se através dos seus escritores que, na sua obra, refletem a cultura, o modo de vida, a história dos locais onde viveram ou sobre os quais escreveram. O turismo literário pode ser encarado como um produto turístico que subsiste a partir da literatura clássica, moderna ou contemporânea, e que visa proporcionar ao turista uma experiência intercultural enriquecedora, levando-o a conhecer o espaço físico retratado na obra de um escritor, ou a aprender a descobrir os lugares onde este viveu e/ou produziu a sua obra. A procura de roteiros ou itinerários literários, e outros produtos relacionados com a literatura, constitui uma motivação para a viagem de um determinado segmento de turistas – os turistas literários – cujo interesse consiste em descobrir os locais onde escritores de renome eternizaram espaços onde viveram e frequentaram ou, ainda, ficcionaram nas suas obras. Existem diversos exemplos de cidades que, por todo o mundo, apostaram no turismo literário como uma alternativa às ofertas mais tradicionais do turismo cultural. Em Portugal, escritores como José Saramago, Fernando Pessoa, Eça de Queirós, José Régio, entre outros, inspiraram a criação de roteiros, festivais literários, ou a construção de casas-museu. O presente texto explora a relação entre o turismo e a literatura, partindo do pressuposto de que quer a obra quer a vida de um escritor podem servir de base à criação de itinerários e lugares literários capazes de potenciar turisticamente os locais onde eles irão ser desenvolvidos, proporcionando uma experiência intercultural e a perpetuação da memória das obras e dos autores. Será feita uma reflexão sobre o potencial de Portugal para este tipo de turismo, apresentando diversos exemplos de locais com especial vocação para este efeito, a partir da obra ou vida de autores reconhecidos nacional e internacionalmente.
**PALAVRAS-CHAVE:** Turismo, literatura, turismo cultural, turismo literário, itinerários literários.

## TOURISM AND LITERATURE: THE PORTUGUESE EXPERIENCE

**ABSTRACT:** A city or a country cultural heritage can be enriched by its writers who reflect on their work the culture, the way of life, and the history of the places where they lived or about they have written. Literary tourism can be looked at as a cultural tourism product driven from classical, modern or contemporary literature, in the sense that it provides an enriching experience for the tourist, leading him to visit the places portrayed by the author or to learn how to discover the places where he has lived or produced his literary work. The search for literary itineraries and other literature-related products is a travel motivation for a certain segment of tourists - the literary tourists - whose interest is to discover the places where renowned writers have eternalized

spaces where they lived and frequented, or even fictionalized in their works. There are several examples of cities all over the world that have bet on literary tourism as an alternative to the more traditional cultural tourism offers. In Portugal, writers such as José Saramago, Fernando Pessoa, Eça de Queirós, José Régio, among others, have inspired the creation of itineraries, literary festivals, or the construction of museum houses. This text explores the relationship between tourism and literature, based on the assumption that both the work and life of a writer can serve as a basis for the creation of itineraries and literary places that can enhance tourism in the places where they will be developed, enhancing an intercultural experience and perpetuating the memory of the works and authors. A reflection will be made about Portugal potential for this type of tourism, showing several examples of places specially dedicated to this purpose, by reference to the life and work of Portuguese authors recognized nationally and internationally.
**KEYWORDS**: Tourism, literature, cultural tourism, literary tourism, literary itineraries.

## 1 | INTRODUÇÃO

O turismo literário insere-se no âmbito do turismo cultural que, de acordo com a Organização Mundial do Turismo (UNWTO, 2017)

> é o tipo de turismo em que a principal motivação do turista é aprender, descobrir, experienciar e consumir os produtos e atrações culturais de um destino (tangíveis e intangíveis). Estes produtos e atrativos relacionam-se com um conjunto distintivo de elementos materiais, intelectuais, espirituais, e emocionais de uma sociedade, integrando a arte e arquitetura, o património histórico e cultural, a gastronomia, a literatura, a música, as indústrias criativas e as culturas vivas das comunidades, incluindo os seus modos de vida, valores, crenças e tradições (p. 31).

A cultura, por seu lado, e no entender de diversos autores sistematizados por Santos (2018, p. 99) “é um conjugado de concepções simbólicas e materiais, além de costumes, crenças, valores e ideias, que são adquiridos pelos indivíduos em decorrência do convívio em sociedade, mediante a comunicação e partilha de experiências”. Nesta perspetiva, o turismo possibilita o diálogo entre civilizações, com a sua cultura própria e distintiva, o que pode ser potenciado pelas viagens (Sardo, 2008).

O turismo cultural surge, assim, como um tipo de turismo direcionado para o desenvolvimento sustentável dos territórios, alicerçando-se na sua originalidade, autenticidade e identidade, o que responde à multiplicidade de motivações turísticas que estão na origem das correntes turísticas (Milheiro, 2018).

Conhecer um local pelos “olhos” de um escritor que lá viveu, ou que o descreveu na sua obra, constitui uma experiência procurada por visitantes com interesses culturais muito particulares e está na génese de um tipo de turismo designado por Turismo Literário.

Como salientam Quinteiro e Baleiro (2017)

> a relação entre literatura e turismo é, sem dúvida, estreita. Antes de mais porque ambos proporcionam momentos de lazer, mas também porque ambos

> têm implícitos atos de descoberta e aprendizagem, porque tanto o turismo como a literatura são enriquecedores, tornam-nos mais completos, logo, mais tolerantes, e porque ambos nos oferecem momentos inesquecíveis (p. 4).

A relação entre turismo e literatura torna-se evidente e potencia a preservação da memória não só dos autores mas também dos lugares. Como refere Oliveira (2017)

> A literatura é uma manifestação cultural que deixa a sua marca não só nos leitores como também em lugares físicos, descritos ou vividos pelos escritores, que alicerçados na indústria do turismo têm a oportunidade de fugirem do esquecimento e colocar na rota deles quem gosta de descobrir as marcas de existência do que há por trás das palavras escritas. (p. 16)

Portugal, com os seus escritores afamados nacional e internacionalmente, dispõe das condições propícias para explorar este produto em diversas das suas cidades e regiões. São variados os exemplos de casas-museu que existem um pouco por todo o país, de itinerários literários construídos em torno da vida e obra dos autores, ou ainda de festivais literários que atraem visitantes de todo o mundo.

Neste texto, pretendemos efetuar uma reflexão sobre a relação entre turismo e literatura, apresentando diversos exemplos de como as obras literárias têm sido exploradas um pouco por todo o mundo, e em Portugal em particular, no sentido de proporcionar experiências turísticas culturais a visitantes atuais e potenciais no contexto do turismo literário, contribuindo para a dinamização e atratividade dos destinos turísticos.

## 2 I TURISMO, CULTURA E LITERATURA

O conceito de cultura "implica um conjunto de valores, atitudes e comportamentos de um grupo social ou o misto de significações que os indivíduos de um dado grupo usam para comunicarem e interagirem, pois o efetivo lugar da cultura são as interações individuais" (Couche, 2003, *in* Maia & Baptista, 2010, p. 255).

O turismo, enquanto atividade que pressupõe a deslocação de pessoas para fora do seu ambiente habitual, por motivos vários, entre os quais se inclui a busca da diversidade, o conhecimento de outros povos e das suas práticas culturais, pode ser considerado como uma atividade "consumidora" de cultura (Milheiro & Pereira, 2014), surgindo a cultura como um recurso passível de ser potenciado pelo turismo, conferindo-lhe uma capacidade de diversificar a oferta dos destinos, aumentando a sua atratividade e proporcionando novas e diferenciadoras experiências aos visitantes.

Gonçalves (2010, p. 21) argumenta que "a cultura incorpora hoje um bem apreciável na indústria turística, mesmo tendo necessariamente em conta o facto de que os produtos culturais também vão sofrendo alterações".

Estas alterações poderão manifestar-se de uma forma negativa, sendo o turismo apontado com frequência como uma atividade que coloca em risco os bens culturais e patrimoniais e, em casos mais extremos, pode inclusive dar origem a fenómenos de

aculturação. O turismo cultural é, porém e sob outro prisma, o segmento do mercado turístico que oferece ao visitante um conhecimento mais profundo de outras culturas, isto é de outros costumes, de outras tradições e formas de viver e entender o mundo (Milheiro, 2020). Uma das principais caraterísticas do turismo cultural, citando Maia e Baptista (2010, p. 255), "é a valorização do património, das tradições e dos bens culturais materiais e imateriais", constituindo, assim, o património cultural uma das "principais atrações para o turista, pelo que esta atividade tem ganho uma crescente importância dentro do setor". A importância económica deste tipo de produto, e a sua capacidade para diferenciar a oferta, é enfatizada por diversos autores (Costa, 2005; Maia & Baptista, 2010), o que atesta a forte relação entre turismo e cultura. Contudo, Santana lembra que "os produtos do turismo cultural não se devem converter em meras mercadorias, mas em mediadores de uma experiência e vivência inter-cultural, a mais enriquecedora possível" (Santana, 1998, *in* Gonçalves, 2010, p. 21).

A literatura poderá constituir um veículo privilegiado de divulgação do património material e imaterial dos povos, e "alicerçar o património cultural e artístico de uma sociedade, uma vez que propaga a cultura e o património dessa mesma sociedade, qualificando-a e caracterizando-a num determinado espaço temporal e físico" (Oliveira, 2017, p. 56). Fernandes e Carvalho (2017) reforçam esta ideia afirmando que

> através da literatura o autor transmite uma mensagem e um legado emocional e espacial ao leitor, ao longo das gerações, o que conduz ao conceito de "património literário". O património literário assume especial importância, na medida em que a literatura é um meio de perpetuar e (re) construir a memória individual (do autor ou do escritor) e coletiva (da sociedade), valorizando a herança cultural de uma determinada sociedade. (p. 580)

A literatura desencadeia, no leitor, uma motivação particular: a vontade de descobrir os espaços mencionados nas obras, assim como a cultura a eles associada, tornando-o num "leitor-turista", que passeia pelo espaço até então ficcionado e, consequentemente, ao usufruir dos bens simbólicos, ele favorece a sustentabilidade dos valores de uma região (Milheiro & Pereira, 2014, p. 84).

Estamos, portanto, perante um turista com motivações muito particulares, que procura conhecer os espaços reais idealizados durante a leitura de uma obra literária ou de uma biografia de um autor, um segmento de nicho que é conhecido por Turismo Literário.

Este tipo de turismo, segundo Sardo (2009, p. 344) "representa uma forma alternativa de férias, onde as novelas e os romances podem substituir os guias de turismo, uma vez que a conciliação da cultura com o turismo, através da literatura, faz ressaltar uma visão diferente dos lugares".

Acresce o facto deste tipo de turismo dar resposta a um novo tipo de turista, mais preocupado com a sustentabilidade dos locais, com a sua história, cultura e autenticidade, determinado a viver experiências únicas e diferenciadoras. Richards (2017 *in* Quinteiro &

Baleiro, 2017), defende que

> os produtos e experiências criados na esfera do turismo literário constituem, regra geral, exemplos de produtos turísticos e de experiências de turismo éticos, uma vez que promovem o uso sustentável do meio ambiente e envolvem as comunidades locais, podendo os habitantes do lugar visitado assumir inclusivamente a função de "provedores de experiências turísticas" e fazer a interpretação "[d]os lugares em que vivem para o turista. (p. 44)

E como podemos definir o turismo literário?

Butler (2000) define Turismo Literário como

> a form of tourism in which the primary motivation for visiting specific locations is related to an interest in literature. This may include visiting past and present homes of authors (living and dead), real and mythical places described in literature, and locations affiliated with characters and events in literature. (p. 546)

Hopen et al ( 2014, p. 37) argumentam que "Literary tourism occurs when authors or their literature become so popular that people are drawn to either those locations associated with the author (e.g. birthplace, home, graveside) or those featured within their writings".

Podemos distinguir entre diferentes tipologias de sítios literários: sítios relacionados com a vida do autor (como as casas-museu); sítios relacionados com o mundo ficcional criado pelo autor na sua obra; sítios relacionados com a vida e obra do autor, mas valorizados pelo visitante por o recordarem do seu próprio passado, evocando-lhe, por exemplo, memórias de infância, causando-lhe nostalgia (Milheiro & Pereira, 2014; Milheiro, 2020).

Os locais relacionados com a literatura constituem um atrativo inegável para estes turistas, tais como casas-museu de conhecidos autores (refiram-se a título ilustrativo a casa de Charles Dickens, em Londres, ou a casa de Victor Hugo, em Paris), percursos reais tornados ficcionais, ou que foram mistificados pela criação literária, ou, ainda, festivais literários. Também os locais frequentados pelos escritores despertam interesse, tais como cafés, restaurantes, bibliotecas, hotéis, entre outros (Milheiro, 2020).

Existem múltiplos exemplos de destinos que exploram este tipo de turismo, ligado à presença de conhecidos autores nos seus territórios. Vejam-se alguns exemplos internacionais de autores cujas obras suscitaram um elevado interesse pelos locais onde decorre a ação das suas histórias, como Dan Brown, tendo o *Código Da Vinci* ou *Anjos e Demónios*, induzido inúmeros turistas a visitar Paris, Londres ou Roma. O mesmo ocorre quando se lê Gabriel Garcia Márquez tendo a Colômbia como referência; Miguel Cervantes e o seu "Don Quijote de la Mancha" por terras espanholas; Franz Kafka e Praga; James Joyce e Dublin; Baudelaire e Paris; Agatha Christie e Grã-Bretanha; Anne Frank e Amesterdão, entre tantos outros... Impensável visitar Lisboa e não tirar uma fotografia com Fernando Pessoa no Chiado (Milheiro, 2018).

Para explorar este tipo de turismo, existem:

a) agências especializadas (como, por exemplo, a British Tours, que oferece diversos itinerários por Londres, Paris, França, Roma, em torno de diversas obras clássicas da literatura de Dickens, Shakespeare, entre outros; a Literary Traveler, qua na sua oferta inclui o itinerário “Portugal: Poised Between Proud Tradition and Global Modernity”; a Lisboa Autêntica, que promove passeios a pé relacionados com as obras de Antero de Quental, Eça de Queiróz, Cesário Verde e José Saramago;

b) hotéis literários (entre muitos outros podemos referir o *Library Hotel*, em Nova Iorque; o *Eurostar Book Hotel,* em Munique; ou, em Portugal, o *The Literary Man Óbidos Hotel)*;

c) itinerários desenvolvidos pelas entidades públicas dos destinos (iremos referir vários em Portugal na próxima seção);

d) guias impressos ou festivais literários

e) museus ou casas-museu.

## 3 I TURISMO LITERÁRIO EM PORTUGAL

Em Portugal também não faltam exemplos de autores cuja vida e obra estimulam o imaginário do leitor impelindo-o a transformar-se num turista, descobrindo autores como Camilo, Garrett, Eça, Pessoa ou Saramago, através dos lugares onde viveram/vivem e escreveram/escrevem, ou aquelas paisagens que serviram de cenário aos seus textos (Milheiro, 2020).

Oliveira (2017, p. 16) afirma que “Portugal é uma nação de célebres escritores que deixaram e vão deixando as suas vidas por contar, as suas obras por explorar e ainda as ruas e outros espaços sociais por eles frequentados e/ou narrados por percorrer nos trilhos das suas pegadas escritas”.

Neste país, existem já alguns exemplos de turismo literário, com itinerários literários, explorados por organismos estatais, municipais ou por entidades ligadas à cultura. Refiram-se os exemplos da Fundação Eça de Queirós, que promove atividades relacionadas com o escritor, como jantares com ementa queirosiana, ou visitas à Casa de Torme, descrita na sua obra “A Cidade e as Serras”; da Câmara Municipal de Torres Vedras, com o Projeto *Walking Poetry*; da Câmara Municipal de Leiria, com a Rota dos “Escritores de Leiria” e a Rota “O Crime do Padre Amaro”; da Câmara Municipal de Coimbra com os “Sabores da Escrita”, com jantares temáticos e conferências sobre grandes escritores, coomo Miguel Torga; a Câmara Municipal de Évora oferece roteiros subordinados à obra “Aparição”, de Virgílio Ferreira e ao escritor Eça de Queiróz; a Câmara Municipal de Cascais, com a “Rota dos Escritores”; a Câmara Municipal de Lisboa, com Percursos Literários alusivos a autores como Almeida Garrett, Eça de Queiróz ou Ramalho Ortigão (Milheiro, 2020).

A Associação de Desenvolvimento Regional Territórios do Côa encontra-se a desenvolver uma rota turístico-literária inspirada na obra de José saramago “Viagem do

Elefante", que deverá estar concluída no prazo de dois anos.

Os itinerários literários publicados são outra forma de explorar a relação da literatura com os locais, oferecendo informação sobre as obras, os autores e os espaços que estes ocuparam. Milheiro & Pereira (2014) referem o projeto designado "Viajar com... Os caminhos da literatura", da responsabilidade da Direção Regional de Cultura do Norte, que disponibiliza roteiros turístico-literários, referentes a diversos autores portugueses, como Aquilino Ribeiro, Camilo castelo Branco, Eça de Queirós, Ferreira de Castro, Guerra Junqueiro, João de Araújo Correia, José Régio, Miguel Torga, Teixeira de Pascoaes e Trindade Coelho.

As casas-museu são igualmente locais de referência no panorama do turismo literário português. Nelas presta-se homenagem aos escritores que aí viveram, preservando a sua memória e estimulando o conhecimento da sua obra literária, através do espólio que armazenam. Os seus visitantes podem contactar de perto com os locais onde o escritor trabalhou, que o inspiraram, observar os objetos do seu quotidiano, respirar a ambiência que envolveu o autor (Milheiro, 2018). Como refere Sardo (2009, p. 344), a visita à casa onde viveu um autor desperta uma espécie de "fascínio no visitante, que, ao visitá-la, pode imaginar a vida do autor e observar os espaços que lhe serviram de inspiração". Ainda segundo a autora, "o visitante/turista procura um tempo no qual passado e presente se misturam, unidos por uma nostalgia de descoberta de objetos pessoais, de recriação de espaços, ainda que os mesmos já não sejam os originais".

As casas-museu estão um pouco implementadas por todo o país, existindo mais de uma dezena de casas-museu ou fundações de escritores, com maior incidência no Norte[1].

Os festivais literários também merecem referência no contexto do turismo literário. Estes eventos começam a ganhar expressão em Portugal, numa aposta de diversificação da oferta turística apostando em nichos de mercado. Podem referir-se alguns exemplos[2], sendo o mais conhecido o FOLIO - Festival Literário Internacional de Óbidos, realizado pela primeira vez em 2014. Aliás, a Vila de Óbidos tem feito uma aposta no turismo literário, tendo obtido a classificação de Cidade Literária em dezembro de 2015, no âmbito da Rede de Cidades Criativas, criada em 2004 pela UNESCO[3] (Milheiro, 2020).

O Turismo de Portugal[4] também recomenda no seu website diversos roteiros, casas-

---

1 A título de exemplo refiram-se as Casas-Museus José Régio, em Portalegre e Vila do Conde; a Casa-Museu de Camilo, em S. Miguel de Ceide – Vila Nova de Famalicão; a Casa Fernando Pessoa, em Lisboa; a Fundação Eugénio de Andrade, no Porto; a Casa-Museu Guerra Junqueiro, no Porto; a Casa-Museu Ferreira de Castro, em Salgueiro – Oliveira de Azeméis; a Casa-Museu Fernando Namora, em Condeixa-a-Nova; a Casa-Museu Miguel Torga, em Coimbra; a Fundação Aquilino Ribeiro – Casa-Museu e Biblioteca, em Soutosa – Moimento da Beira; Casa Museu Vitorino Nemésio – Ilha Terceira Açores; a Fundação Arthur Cupertino de Miranda, sobre Mário Cesariny, em Famalicão.

2 Festival Literário Correntes d'Escritas, na Póvoa do Varzim; Escritaria, em Penafiel; o Festival Literatura em Viagem, em Matosinhos; o Festival Literário do Douro, em Sabrosa; o Festival Literário de Ovar; Festival Literário da Madeira; Festival Literário da Gardunha; Festival Tinto no Branco, em Viseu.

3 A título de curiosidade, refira-se que em Portugal existe mais um local classificado como Cidade Criativa, Idanha-a-Nova, Cidade Criativa de Música.

4 Disponível em: https://www.visitportugal.com/pt-pt/content/sitios-especiais-para-quem-gosta-de-livros. Acesso em: 25 de fevereiro de 2021).

museu e outros locais para quem gosta de livros. Entre eles a Livraria Lello, no Porto; a Fundação de Serralves; a Biblioteca Joanina, da Universidade de Coimbra; Óbidos, Vila Literária; a Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra; o Chiado, em Lisboa; a Fundação Gulbenkian e a Lx Factory (Milheiro, 2020).

No Alentejo, que é a zona de Portugal mais deficitária em termos de procura turística, também existem escritores naturais deste território capazes de colocar as suas terras no mapa. Refira-se um escritor contemporâneo, José Luís Peixoto, cuja obra "Galveias", que homenageia a terra homónima do Distrito de Portalegre que o viu nascer, se encontra traduzida para cerca de 30 línguas e já cativou a atenção de diversos "leitores-turistas" que se deslocaram ao local para vivenciarem a atmosfera deste romance. Numa entrevista à Sábado[5], o escritor refere um colombiano que veio a Portugal especificamente para conhecer o sítio e visitas organizadas de grupos a partir de Espanha (Milheiro, 2020).

Em 2015, foi criada a ASSESTA, Associação de Escritores do Alentejo, que pretende promover apresentações de livros de autores associados e outros que possam ser publicados pela associação, organizar tertúlias temáticas, dinamizar oficinas de escrita criativa, desenvolver projetos literários de promoção e preservação da cultura alentejana, fomentar espetáculos ligados à palavra e promover e participar em encontros literários. Na sua génese estiveram 15 escritores naturais do Alentejo ou com forte ligação à Região (Milheiro, 2020).

A Entidade Regional de Turismo do Alentejo e Ribatejo está a desenvolver uma rede de turismo literário no seu território, que consiste na criação de uma rotas de escritores e obras e a constituição de uma rede de museus de escritores, e que irá envolver doze municípios.

Em Portalegre, cidade situada no Alto Alentejo, e inserida no território acima mencionado, há um escritor que se destaca. José Régio, professor, poeta, colecionador, entre outros talentos artísticos, é uma figura indissociável da cultura portalegrense, e a sua vida e obra apresentam-se como elementos potenciadores do desenvolvimento do turismo literário nesta cidade. Para além de uma casa-Museu aberta ao público, estão em preparação itinerários literários pela cidade evocando a obra e a vivência do autor na mesma. Em dezembro de 2020, na data dos 51 anos da sua morte, foi inaugurada uma estátua do escritor na Praça da República, local eternizado na sua vasta obra, e que se localiza entre o sítio onde morou e o local onde lecionou grande parte da sua vida. Este novo monumento portalegrense é da autoria de uma conhecida escultora local, Maria Leal da Costa, e de José Morales. Esperemos que se torne um local icónico em Portalegre e que, à semelhança do que acontece com a estátua de Fernando Pessoa em Lisboa, se torne impensável visitar Portalegre e não tirar uma fotografia com José Régio.

5 Revista nº 777, de 21 a 27 de março de 2019.



Figura 1: Estátua alusiva a José Régio, localizada na Praça da República, em Portalegre.

Fonte: própria.

## 4 I CONCLUSÃO

Neste texto, procurámos salientar a relação entre a literatura e o turismo e a forma como este último pode contribuir para a preservação de espaços (casas-museu, cafés, restaurantes, hotéis e outros descritos em obras literárias ou vivenciados pelos autores) e originar manifestações culturais (festivais, itinerários e outros), suscetíveis de criar experiências únicas, sustentáveis, capazes de diversificar a oferta dos destinos e envolver as suas populações na criação de uma experiência diferenciadora.

Muitos países apostam neste produto, dirigindo programas literários a segmentos de mercado muito específicos, os "turistas-leitores", cujo fascínio por determinados autores os levam a procurar os locais onde escreveram as suas obras, onde viveram as suas vidas, ou cenários que recriaram nas suas obras e que povoam o imaginário do leitor.

Portugal, sendo um país pequeno, tem sido grande na produção literária, com destacados escritores conhecidos mundialmente. Várias são as iniciativas produzidas um pouco por todo o território português, capazes de serem diferenciadoras, envolvendo os visitantes no ambiente dos autores. Festivais, rotas, casas-museu, foram alguns dos exemplos destacados neste texto.

Muito haverá ainda para fazer e para explorar, com a certeza que o turismo literário, sendo um produto de nicho, apresenta um enorme potencial para as diversas regiões do país, que poderá ser explorado em conjugação com as especificidades regionais, aliando a literatura à riqueza patrimonial dos territórios (seja do edificado, seja da gastronomia, do artesanato, das tradições), como forma de oferecer uma experiência única, cultural, diferenciadora e sustentável, capaz de contribuir para a dinamização do turismo, para a preservação património material e imaterial e, não menos importante, para o deleite dos seus visitantes.

## REFERÊNCIAS


BUTLER, R. (2000). Literary tourism. In J. Jafari (Ed.), **Encyclopedia of tourism** London: Routledge. P. 360.

CARVALHO, I.; Batista, M. M. (2015). Perspetivas sobre o Turismo Literário em Portugal. **Revista Turismo & Desenvolvimento**, 25, p. 55-68.

COSTA, C. (2005). Turismo e Cultura: Avaliação das Teorias e Práticas Culturais do Sector do Turismo (1990-2000). **Análise Social**, XL (175), p. 279-295.

CUNHA, S. (2012). **Casas de Escritores no Alentejo**. Guimarães: Opera Omnia.

FERNANDES, S; CARVALHO, P. (2017). Património e Turismo Literário: Leiria Queiroziana. In Cravidão, F., Cunha, L., Santana, P., Santos, N. (Orgs), **Espaços e Tempos em Geografia, Homenagem a António Gama.** Imprensa da Universidade de Coimbra University Press. p. 579-593.

GONÇALVES, E. (2010). Turismo cultural como factor de desenvolvimento das regiões. In E. Gonçalves (Ed.), **Dinâmicas de rede no turismo cultural e religioso**, Vol. I. Maia: Edições ISMAI. p. 19-26.

HERBERT, D. (1996). Artistic and literary places in France as tourist attractions. **Tourism Management**, *17* (2), p. 77-85.

HOPPEN, A., BROWN, L.; FYAL, A. (2014). Literary tourism: Opportunities and challenges for the marketing and branding of destinations? **Journal of destination Marketing & Management**, 3, p. 37-47.

MAIA, S. V.; BAPTISTA, M. M. (2010). O Buçaco enquanto produto de turismo cultural. In E. Gonçalves (Ed.), **Dinâmicas de rede no turismo cultural e religioso**, Vol. I. Maia: Edições ISMAI. P. 253-266.

MILHEIRO, E.; PEREIRA, M. J. (2014). Turismo e Literatura: Um itinerário regiano por Portalegre. **Revista Turismo & Desenvolvimento**, 21/22, p. 81-90.

MILHEIRO, E. (2018). **Turismo e literatura: experiência intercultural e perpetuação da memória**, III Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea - CICLC 2018, 8 - 9 de novembro de 2018, Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre.

MILHEIRO, E. (2020). O Turismo Literário como elemento valorizador do património Cultural de Portalegre. **Revista Aprender**, Número 40. p. 100-116.

NEVES, A. (2010). Viagem pela literatura... e pelos espaços do mundo (ir)real – Turismo literário: Breve re exão sobre uma experiência baseada na obra O Cónego, de A. M. Pires Cabral. In E. Gonçalves (Ed.), **Dinâmicas de rede no turismo cultural e religioso***,* Vol. II. Maia: Edições ISMAI. p. 265-276

OLIVEIRA, S. A. A. (2017). **Um Porto de encontro entre Turismo e Literatura.** (Tese de Mestrado não publicada). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.

QUINTEIRO, S.; BALEIRO, R. (2017). **Estudos em literatura e turismo: Conceitos fundamentais**, Centro de Estudos Comparatistas Faculdade de Letras, Lisboa: Universidade de Lisboa.

QUINTEIRO, S.; BALEIRO, R., Santos, I. D. (2016). **Literatura e Turismo: Turistas, viajantes e lugares literários**, Faro: Universidade do Algarve.

SANTOS, S. (2018). Aportes Teóricos e Concetuais sobre o Turismo Cultural. **Revista Turismo Estudos e Práticas**. Mossoró: GEPLAT/UERN.

SARDO, A. (2008). Turismo Literário: Uma forma de valorização do património e da cultura. **Egitânia**. Guarda: IPG.

SARDO, A. (2009). Turismo literário: A importância do património e dos sítios literários para o desenvolvimento turístico regional. In J. M. Simões & C. C. Ferreira (Eds.), **Turismos de nichos: Motivações, produtos, territórios**. Centro de Estudos Geográficos. Lisboa: Universidade de Lisboa. p. 339-352.

UNWTO. (2017). **Tourism Definitions**. Disponível em: https://bit.ly/2YEhwfC. Acesso em: 9 agosto de 2019.

# CAPÍTULO 17

# A ADAPTAÇÃO TEATRAL: EFEITOS DE SENTIDO DA OBRA LITERÁRIA NO TEXTO DRAMÁTICO

*Data de aceite: 01/06/2021*

**Maria Clara da Costa Lopes**
Universidade Presbiteriana Mackenzie
São Paulo – SP
http://lattes.cnpq.br/1632893671723060

**RESUMO**: Essa pesquisa tem como propósito um estudo intermidiático entre a literatura e o teatro. Analisa, através da literatura comparada e da arte teatral, como se desenvolveu a adaptação da peça de teatro, um musical cômico-fantástico, *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* a partir do romance de mesmo nome de Machado de Assis. Para tal, considera os conceitos teatrais brechtianos, bem como as definições da carnavalização literária e do gênero cômico-fantástico em relação à obra machadiana. Da mesma forma, investiga a adaptação do meio livro para outro meio – o teatro - pela ótica teórico-conceitual dos estudos intermidiáticos. Como uma parte essencial da adaptação, considera-se também o processo de roteirização. A análise comparativa entre os dois meios, contextualiza-se, de forma sucinta, através da história do teatro assim como da história do teatro musical no Brasil. Os resultados da pesquisa mostram a importância de expandir o estudo das obras literárias em seus diálogos com outros meios e, também, a relevância de refletir sobre os efeitos de sentido da obra literária no texto dramático.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação teatral, intermidialidade, Machado de Assis.

## THEATRAL ADAPTATION: EFFECTS OF THE FICTIONAL NARRATIVE SENSE ON DRAMATIC TEXT

**ABSTRACT**: This paper aims at studying an intermediality between literature and theatre. It analyzes, through comparative literature and theatrical art, how the adaptation of the comic-fantastic musical play developed Memórias Póstumas de Brás Cubas, from the novel of the same name by Machado de Assis. It considers brechtian theatrical concepts as well as the definitions of literary carnivalization and the comic-fantastic genre in relation to the Machado de Assis' work. Likewise, it investigates the adaptation of the half book to another medium - theater - from the theoretical-conceptual perspective of intermedia studies. As an essential part of adaptation is also considered the scripting process. The comparative analysis between the two media is contextualized, succinctly, through the history of theater as well as the history of musical theater in Brazil. The results of the research show the importance of expanding the study of literary works in their dialogues with other media and the relevance of reflecting on the meaning effects of literary work on the dramatic text.

**KEYWORDS:** Theatrical adaptation, intermediality, Machado de Assis.

## 1 | INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo estudar a adaptação teatral e os efeitos de sentido da obra literária no texto dramático, ou seja, o processo de transposição do texto

narrativo para o texto teatral, através do exemplo da adaptação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, para a montagem homônima teatral cômico- musical, em forma de monólogo, realizada por Regina Galdino em São Paulo em 2017.

A pesquisa buscará compreender as relações entre a expressão romanesca e a expressão dramatúrgica e o modo como uma obra não teatral é transformada em um texto dramático com o intuito de ser encenada, bem como estudará o processo de roteirização, uma vez que, para criar um roteiro a partir de um livro, é necessário levar em conta quais elementos irão ser suprimidos ou mantidos para que o efeito de sentido permaneça.

O trabalho também questiona a respeito da possibilidade de manutenção desses efeitos de sentido - de um texto literário romanesco, como a obra escolhida -, no âmbito teatral, uma vez que neste há mais aberturas à interpretação (em relação à intervenção para a montagem, à atuação do ator e à resposta presencial do público, por exemplo), ambiguidades e complexidades próprias do gênero dramático. Dessa maneira, estudar uma obra adaptada para uma outra linguagem, de outro meio, exige considerações sobre as transformações necessárias. Portanto, reflexões em torno da fidelidade total do novo texto teatral para com o original romanesco não fazem parte desta pesquisa.

Este trabalho tem a intenção de contribuir com os estudos sobre o texto teatral como estímulo e orientação para uma maior inclusão desse gênero na formação letrada, visto que conteúdos dedicados à dramaturgia ocupam, em geral, pouco espaço nos programas de graduação em Letras. Além disso, o trabalho comparativo de obras literárias com outros meios e linguagens, que vem sendo amplamente adotado em escolas de educação básica por meio da abordagem de adaptações cinematográficas de romances, carece ainda da inclusão das adaptações teatrais. Os processos críticos sobre adaptação costumam dedicar-se mais frequentemente ao cinema e ou às artes plásticas (especialmente pela via da ilustração) e só raras vezes, ao teatro. O trabalho também pretende enriquecer os estudos comparativos em literatura que, muitas vezes, são feitos sem a devida consideração sobre as linguagens e os meios diferentes envolvidos e, também, em relação à linguagem audiovisual, que é uma área de conhecimento que vem crescido nos últimos anos e está cada vez mais ganhando espaço para trabalhar de maneira interdisciplinar, por isso, a necessidade de um estudante de Letras se envolver em tal área.

Cabe destacar que esta pesquisa se inspira na proposição analítica de Marcella Iole da Costa, no artigo "Memórias Póstumas de Brás Cuba: do livro ao palco" (COSTA, 2019), mas pretende enriquecê-la e aprofundá-la, apontando elementos outros, para alcançar conclusões que contribuam para os estudos comparativos e intermidiáticos bem como para o âmbito didático. Em relação aos referenciais teóricos e críticos, o trabalho irá se basear em diversas contribuições. No que diz respeito ao livro, será considerada a teoria geral do romance, tendo em conta LUKACS (2000). No que respeita à especificidade do gênero dramático, ter-se-á como base ROSENFELD (2000). Tais fundamentos teóricos fornecerão

embasamento para a análise e a comparação do funcionamento dos aspectos envolvidos na comunicação em um e outro meio - no livro e no palco - para a produção de seus efeitos de sentido.

Tendo em vista que a peça de teatro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* seguiu a linha do teatro brechtiano - como consta da declaração da roteirista da peça -, o trabalho irá tratar sobre as considerações do teatro épico de Brecht. Considerações sobre a teoria do teatro musical (CARDOSO, A.B.; FERNANDES, A.J.; CARDOSO-FILHO, C, 2016) também fazem parte da pesquisa por se tratar de uma adaptação para um gênero dramático cômico- musical, bem como a teoria da adaptação de HUTCHEON (2011). Estudos da intermidialidade (CLÜVER, 2006) integram esse embasamento teórico.

## 2 | A RELAÇÃO DO LIVRO *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* COM O TEATRO BRECHTIANO

O romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é conhecido por "romper com a quarta parede" durante o processo de narração, visto que, o narrador, o personagem Brás Cubas, está constantemente invocando o leitor para o que está sendo contado. O conceito de "quarta- parede" foi assim introduzido por Diderot:

> Então, caso façais uma composição, ou caso representeis, pensai no espectador apenas como se este não existisse. Imaginai, na borda do teatro, uma enorme parede que vos separe da plateia; representai como se a cortina não se levantasse (DIDEROT,1757 *Apud* BORIE, 2004, p.167)

Pensando nisso, a autora da adaptação teatral, Regina Galdino, resolveu basear-se na teoria do teatro de Brecht, por haver nele, durante a encenação dos espetáculos, uma ênfase nesse mesmo elemento constantemente presente na obra de Machado: a quebra da quarta parede teatral nos momentos em que o ator se dirige à plateia.

Ao assistir à peça resultante da adaptação, é possível perceber que o ator está diretamente voltado para a plateia, dela se aproxima e com ela dialoga. É importante ressaltar que há mudanças da terminologia para aqueles que acompanham a narrativa, pois enquanto no livro, o narrador diz "leitor", na peça, o narrador diz "espectador". Em ambos os casos, contudo, vemos o personagem dirigir-se não a outro personagem, mas ao receptor da obra. Tal característica foi descrita por Brecht em *Estudos sobre o teatro*:

> O palco principiou a "narrar". A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador.
>
> [...]
>
> A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público, da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público (BRECHT, 2005, p. 66 e 104).

Apesar do tempo decorrido desde as proposições de Brecht, o teatro mais conhecido,

ainda hoje, tem como base o modelo das tragédias gregas, no qual há a presença de um herói ou de uma heroína, ou seja, um personagem que garante que o ato heroico ocorra na narrativa de maneira apartada do público. Essa dramaturgia traz para o público a sensação de que eles estão observando uma cena que tem por objetivo ser o mais realista possível, entretanto, sem qualquer possibilidade de comunicação com aqueles que a encenam.

No teatro moderno, diferentemente da encenação grega em teatros abertos ou anfiteatros, a peça é apresentada com a utilização de um recurso: um ambiente que possui três paredes (o fundo do palco e as duas laterais) e a quarta seria a barreira imaginária entre o palco e o público, ou seja, um umbral que permite aos espectadores apenas observar o que está sendo transmitido, vedando-lhes a possibilidade de qualquer interação com o que está sendo encenado. No teatro tradicional, herdeiro da tradição grega, a interação com o público só é possível por meio do coro, que faz papel de mediador entre os atores e a plateia, e que pode conversar com ambos. O personagem, no entanto, nunca se dirige ao espectador.

Em seu livro teórico, Brecht, ao criticar o teatro tradicional, diz: "O contato entre o público e o palco fica, habitualmente, na empatia". (BRECHT, 2005, p. 78). Em outras palavras, o teatro brechtiano traz como um elemento importante o discurso da encenação com os espectadores. De acordo com Fernando Peixoto, em *O que é teatro*:

> Brecht recusa o espetáculo como hipnose ou anestesia: o espectador deve conservar-se intelectualmente ativo, capaz de assumir diante do que lhe é mostrado a única atitude cientificamente correta – a postura crítica. (PEIXOTO, 1992, p. 110)

Compreender essas questões sobre a teoria do teatro de Brecht é importante para perceber a importância de certos elementos na transposição do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o palco. Os ideais dessa teoria influenciaram muito o teatro contemporâneo e estão fortemente presentes na adaptação aqui estudada.

Ao analisar o texto original do romance, é possível perceber que o narrador - o narrador- defunto - interrompe a narração com certa frequência para introduzir comentários que promovem a inclusão crítica do leitor na história. Percebendo a importância dessa particularidade em Machado de Assis, a peça de teatro resultante do processo de adaptação segue essa mesma linha, só que aqui interagindo com o que é próprio da comunicação teatral, seguindo os modos do teatro brechtiano.

> Em suma, é conferida ao espectador oportunidade para uma crítica do comportamento humano segundo uma perspectiva social e a cena é representada como uma cena histórica. O espectador passará a ter possibilidade de estabelecer comparações, no domínio do comportamento humano. De um prisma estético, isto significa que o "gesto" social dos atores adquire importância especial. A arte tem, pois, de cultivar o "gesto". (BRECTH, 2005, p. 228).

Escolher para a adaptação um espetáculo que se configura como cômico-musical

também pode ser visto como uma opção por uma linha dramatúrgica brechtiana, pois nela confere-se à música papel importante no processo de narrar uma história. Segundo Brecht, “A música-gesto é uma música que confere, na prática, ao ator a possibilidade de representar determinados “gestos” essenciais” (BRECHT, 2005, p. 229) que fazem o público envolver-se ainda mais com o espetáculo e, também, como na obra de Machado há uma pluralidade dos gêneros entre mesclados[1]. Através da música foi possível à adaptação, com uma mistura de gêneros musicais, manter as muitas diversificações da obra machadiana no palco.

## 3 I A CARNAVALIZAÇÃO DA LITERATURA DE MACHADO E O GÊNERO CÔMICO- FANTÁSTICO

O teórico Mikhail Bakhtin define a carnavalização como inversão de papéis em que há uma quebra das barreiras hierárquicas, sociais e ideológicas de uma determinada sociedade. Segundo Bakhtin (1997), a carnavalização da literatura se configura com características paródicas que transpõem o espírito carnavalesco para a arte. Com isso, acaba por ser “uma forma flexível de visão artística, uma espécie de princípio holístico que permite descobrir o novo e o inédito” (SOERENSEN, 2005, p. 320).

Conforme Bakhtin (1997), as particularidades principais do carnaval se dão pela sua forma única em revelar de maneira inusitada os aspectos minuciosos da realidade cotidiana. Tal característica coincide com o que é feito na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na qual o defunto autor expõe, de maneira direta, irônica e não raro sarcástica, os detalhes da sua vida e da sociedade da época em que viveu, pois, por estar morto, advoga para si o direto de julgá-los da maneira como lhe convém.

Há uma relação com o gênero em que a obra está inserida e a carnavalização da literatura, segundo o autor Facioli: “Brás Cubas é um representante moderno do gênero cômico-fantástico. Esta é a linhagem a que efetivamente pertence o livro” (FACIOLI, 2002, p. 66). Ou seja, estando filiada a esse gênero, é natural, como na maioria dos textos assim classificados, que a paródia esteja muito presente nessa obra machadiana. Merquior (2011) justifica que, no cômico-fantástico, inexiste qualquer distância entre a figuração dos personagens e suas ações, e há uma forte mistura do sério e do cômico que gera a abordagem satírica de certos pressupostos cruciais para a percepção do universo ficcional: a realidade, o homem, a própria existência etc. Essa mistura justapõe a autonomia da obra, em relação à verossimilhança, a justificativas por meio da presença de aspectos da psique dos personagens (como o delírio de Brás Cubas).

---

1 “Os principais atributos da literatura cómico-fantástica, modernamente valorizada pelos estudos de Mikhail Bakhtin sobre Rebelais e Dostoievski, são: [..] o uso em contraste de gêneros intercalados – p. ex., de cartas ou novelas – embutidos na obra global (como as historietas de Marcela, de D. Plácida, do Vilaça e do almocreve, nas *Memórias Póstumas)*” (MERQUIOR, 1972, p.66 ).

## 4 I A IMPORTÂNCIA DOS ESTUDOS INTERMIDIÁTICOS PARA A ADAPTAÇÃO

Ao estudar o processo de adaptação, é necessário entender a área que estuda essa relação entre duas ou mais mídias, ou seja, a intermidialidade. Os estudos intermidiáticos são de grande importância por analisar o consenso por parte da recepção do público quando um livro é transposto para o teatro, ou seja, por levar em conta o tipo de recepção e, com isso, considerar a sua influência na maneira como os receptores em geral compreendem.

A intermidialidade, por estar intrinsecamente associada aos estudos comparados, permite também a associação com a literatura comparada para uma abordagem da adaptação sob uma perspectiva mais crítica. Segundo Claus Clüver, um dos precursores dos estudos intermidiáticos, é possível conectar a relação entre meios à "Literatura Comparada [que] tem tradicionalmente a tarefa de se ocupar, sobretudo, das relações textuais" (CLÜVER, 2006, p.65).

Quando a literatura encontra o teatro – ou qualquer que seja a mídia para a qual aquela é transposta – há a tendência, por parte do público, em fazer a comparação entre as duas sob um juízo de valor subjetivo, acompanhada de argumentos, tais como: "Mas o livro é muito melhor que o filme" ou "A peça de teatro é muito mais interessante que o romance". Diferentemente dessas comparações, cotejar literatura com outro meio tendo em conta a perspectiva teórica da Intermidialidade e da Literatura Comparada, não envolve juízos de valor, mas a percepção dos processos próprios de cada linguagem na articulação do conteúdo.

### 4.1 O conceito de adaptação e o processo de roteirização

A adaptação tem como definição a transposição de um meio para o outro, o que envolve, inevitavelmente uma transformação.

> O conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo que chamamos de ***adaptação***, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para ópera, conto de fadas para o balé etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos dos diálogos, personagens, enredo, situações, ponto de vista etc.) (CLÜVER, 2006, p. 65).

Dessa forma, o processo de adaptar pressupõe adequar ou fazer as mudanças e os ajustes necessários, para que assim possa ocorrer a melhor adequação ao novo meio. No caso da adaptação de um romance para o teatro, é preciso considerar que haverá o processo de roteirização e isso gerará mudanças, uma vez que produzir um livro não é a mesma coisa que produzir um roteiro. E, em essência, ao montar um roteiro, esse deverá repercutir (embora, não repetir) o original romanesco.

O roteiro teatral é uma história contada cenicamente, isto é, em imagens e sons (falas e trilhas, sonoplastia), colocada sob a perspectiva da estrutura dramática, uma vez que lida com o que é externo: visto e ouvido. O romance, por sua vez, aborda sobre a vida interna do personagem, ou seja, o modo como o personagem se coloca diante do que

vê e ouve. O roteiro, então, precisa preocupar-se em como transportar a perspectiva do personagem para o que é visto e ouvido, buscando produzir no público um efeito de sentido com o mesmo impacto.

O livro é apenas o ponto de partida para o que há de ser o roteiro, podendo manter textos iguais aos do original, uma vez que essa função não é obrigatória. Isto é, o roteiro é baseado nas necessidades do meio teatro, daquilo que o espetáculo exige no momento de transpor a história para o telespectador. O trabalho do roteirista é estudar o material literário– no caso, o romance – para que possa interpretar a mensagem e definir seu conflito fundamental.

Quando se trata de uma peça de teatro, o roteiro é, justamente, o texto teatral a orientar a montagem cênica. Faz-se necessário, pois, conhecer um pouco da linguagem do teatro e suas características. No roteiro do teatro encontram-se o desenrolar da história, os personagens e seus atributos, a descrição dos atos e das cenas, as indicações cênicas da peça e as rubricas.

## 4.2 O roteiro de teatro

A peça de teatro começa no roteiro, que é escrito de uma forma diferenciada de um romance, conto ou qualquer outro tipo de escrito, e este só é bem escrito quando há o conhecimento da sua estrutura. Ou seja, no caso da dramaturgia, para escrever um excelente roteiro, é preciso ter o desempenho de tal técnica.

> "É necessário que a pessoa tenha assistido a um espetáculo teatral pelo menos uma vez, e que leia alguns roteiros, para que tenha a noção completa do que é escrever uma peça, e sobretudo para compreender as limitações a que o teatro está sujeito, se comparado a outros meios de produção artística como a literatura e o cinema, e também, o potencial dessa forma rica de expressão artística" (COBRA, 2006, p. 50).

É importante destacar a diferença entre o texto teatral e o roteiro da montagem. O texto teatral se caracteriza pela sua publicação em livro já como texto dramático, que depois, para ser encenado, precisa gerar um roteiro de montagem. Assim, no caso da adaptação de um romance para os palcos, o texto teatral não se faz necessário e produz-se diretamente o roteiro da montagem.

Uma peça de teatro é dividida em atos e cenas. Para fins de elucidação, convém dizer que o ato teatral é um conjunto de cenas ligas pela mesma linha temática, ou seja, são como os capítulos de um livro, mesmo que em um espetáculo não haja tantos atos como há capítulos em livros. O intervalo entre um ato e outro faz parte da estratégia do teatro, a fim de dar ao espectador uma pausa, uma vez que peças teatrais costumam ser extensas. Em relação às cenas, importante dizer que são divididas de acordo com o número de personagens envolvidos na trama e que estão em ação (o movimento de entrada e saída de um e outro ator no palco). É importante pontuar sobre o cerne ou medula de uma peça de teatro presente no roteiro, que são os diálogos entre os personagens. Mas

isso não é tudo: através das rubricas e das indicações, há determinações indispensáveis para a realização do drama e a orientação dos atores e da equipe técnica sobre cada cena da representação (COBRA, 2006).

As rubricas, também denominadas como “indicações de cenas” e “indicações de regência”, tem como função detalhar o que acontece em cada cena, ou seja, indicar se trata de um ambiente interior ou exterior, dia ou noite, o tempo da história etc., uma vez que tais detalhes importam à equipe técnica. As rubricas são, também, de grande importância porque são o ponto de união entre os diálogos e as cenas, isto é, descrevem os posicionamentos que os personagens devem mostrar. Em uma classificação minuciosa, as rubricas se dividem em “macro rubricas” e “micro rubricas”, sendo que a última, se divide em “rubrica objetiva” e “rubrica subjetiva”. A “macro rubrica”, também chamada de “vista”, é escrita em itálico ou maiúsculas, e tem como função apenas a orientação da ação cênica ou a representação do ator. A respeito da “micro rubrica objetiva”, podemos dizer que é aquela em que há a referência sobre a movimentação dos atores, ou seja, há uma descrição precisa dos movimentos, gestos e posições, por exemplo. Em relação à “micro rubrica subjetiva”, refere- se a indicações emocionais dos personagens e ao tom dos diálogos e das falas, sendo esta de grande importância aos atores. Todavia, é importante destacar que as obras de teatro, em geral, trazem menos rubricas que os roteiros de montagem (COBRA, 2006). Para compreender melhor a linguagem teatral em suas especificidades, faz-se necessário conhecer um pouco de seu percurso histórico.

## 5 | BREVE HISTÓRIA DO TEATRO

O nascimento do teatro teve seu marco no início da Grécia Antiga, por volta do século VI a.C., através dos rituais realizados pelos seguidores de Dionísio, o deus da natureza e da fertilidade. O “ditirambo”, ou seja, o canto e o ritual em louvor a Dionísio, era uma canção, dançada e coreografada, ao som de flautas, que narrava os fatos da vida do deus e durava vários dias.

Devido à evolução desses rituais surgiu o teatro na Grécia Antiga, que se desenvolveu e originou os gêneros tragédia e comédia. A tragédia foi o primeiro gênero estudado e pormenorizado por Aristóteles:

> “O primado da Poética de Aristóteles na teoria do teatro, bem como na teoria literária, é incontestável. A Poética não apenas é a primeira obra significativa na tradição como os seus conceitos principais e linhas de argumentação influenciaram persistentemente o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos” (CARLSON, 1997, p.13).

O foco principal da tragédia é tratar sobre as relações entre os homens com as forças superiores, para que possa apresentar e demonstrar a questão da vulnerabilidade humana. A tragédia grega seguia três pontos conhecidos como as *três unidades*, ou seja, a ação (que é o princípio, o meio e o fim da narrativa), o tempo e o espaço.

> O drama da tragédia apresenta o espetáculo de um ser humano se esfacelando contra obstáculos insuperáveis. A Tragédia é um confronto necessariamente destinado à derrota do herói, porque a vontade individual humana é lançada contra forças opostas maiores que ela. Portanto, a tragédia desperta compaixão, porque o herói não pode vencer (COBRA, 2006, p. 55).

A comédia não trata sobre as narrativas dos heróis, mas de homens comuns, vivendo no tempo presente cotidiano. Embora mantenha várias características do teatro trágico, dele se diferencia, pois

> Uma comédia é uma peça humorística na qual os atores dominam a ação. A comédia pura é o mais raro de todos os tipos de drama. Na comédia, a ação precisa não somente ser possível e plausível, mas precisa ser um resultado necessário da natureza ingênua do personagem (COBRA, 2006, p 55).

A adaptação de um romance para uma montagem cómica-musical exige que consideremos o gênero musical.

## 5.1 Breve história do teatro musical

O teatro musical, tal como o nome indica, é um teatro que emprega a mistura de música e dança para encenar uma história, geralmente, com canções do estilo popular em suas performances. O aparecimento desse tipo de representação teatral se deu pela evolução do homem, das artes e das vanguardas artísticas e intelectuais.

Não há registros de quando ou onde exatamente se originou o teatro musical. Entretanto, é possível encontrar relatos de que na Grécia Antiga havia peças de teatros com canções realizadas em homenagem aos deuses. No Brasil, o teatro musical se originou por volta do século XIX, quando ocorreu o espetáculo *Surpresas do Sr. José da Piedade*, de Justiniano de Figueiredo Novaes no Teatro Ginásio no Rio de Janeiro (CARDOSO, A.B.; FERNANDES, A.J.; CARDOSO-FILHO, C, 2016).

É importante considerar que, no Brasil, o teatro musical chegou com o "Teatro de Revista", que serviu para estrear na dramaturgia, nomes como Virginia Lane e Carmen Verônica. Mesmo com a grande influência do teatro de revista, as características do musical em território nacional foram sendo substituídas por outros nomes ainda mais famosos a exemplo dos da *Broadway* por volta da década de 60 (CARDOSO, A.B.; FERNANDES, A.J.; CARDOSO-FILHO, C, 2016).

Apesar do grande número de musicais internacionais que têm sido performados no país desde então, vale ressaltar que há um grande repertório de musicais brasileiros. Compositores renomados participaram da criação de musicais clássicos, tais como Chico Buarque e Vinicius de Moraes. E, além disso, o gênero tem sido utilizado para contar a biografia de músicos e intérpretes, tais como o musical sobre Tim Maia, *Tim Maia, Vale Tudo: o Musical*, sobre a cantora Elis Regina, *Elis Regina, o Musical,* entre outros. Esse tipo de performance tem sido utilizado também de maneira qualitativa para encenar obras literárias, como a montagem estudada no presente trabalho.

## 6 I A ADAPTAÇÃO

Apresentado o embasamento teórico deste trabalho e comentada a linguagem do meio teatral, bem como o processo de roteirização, neste item será exposto como se deu a realização da adaptação do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o palco no musical cômico-fantástico realizada em 2017.

Ao estudar uma transposição intermidiática de uma obra literária para outra mídia, há muitos elementos que devem ser levados em consideração durante a análise. Devido à exiguidade do trabalho proposto, teremos como foco principal três aspectos: a adaptação textual, a criação de músicas e o roteiro.

O projeto de adaptação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o teatro foi escrito e dirigido por Regina Galdino. Trata-se de um monólogo musical e humorístico por ela concebido e encenado pela primeira vez em 1998, na cidade de São Paulo, quando foi aclamado por crítica e público, além de ganhar diversos prêmios. A peça de teatro voltou aos palcos em julho de 2017 e esteve em cartaz até março de 2019. O trabalho foi realizado no teatro Eva Herz no bairro da Bela Vista, zona central da capital paulista.

Em relação à adaptação textual, a autora enfatiza que o objetivo da peça não era escolar, ou seja, não tinha como finalidade simplificar ou facilitar com intenções pedagógicas, com o intuito de aumentar a compreensão do texto original para o público de jovens adultos. Todas as alterações, fossem elas acréscimos ou supressões ao texto, tinham por objetivo manter a viabilidade da peça.

Ao escrever o roteiro pela primeira vez, a autora produziu uma adaptação de todo o romance que totalizaria cinco horas de espetáculo, o que o tornaria inviável, principalmente por ter optado por um monólogo musical. É importante esclarecer que a peça esteve em cartaz pela primeira vez em 1998, época anterior à ascensão do gênero musical no Brasil.

Uma vez constatada a impossibilidade de adaptar toda a obra, foi necessário fazer recortes do texto original, ou seja, eliminar trechos que não comprometeriam os efeitos de sentido da história para a montagem teatral. Dessa forma, ao fazer a análise do roteiro, pode- se perceber que há vários trechos do texto original que foram suprimidos e alguns novos foram inseridos. Como aponta Costa (2019, p. 151), os trechos da peça que se referem à personagem Marcela são um amálgama de fragmentos e informações extraídos do romance e se restringem a um único parágrafo. Para aprofundar esse apontamento, indicamos o texto original para melhor examinar o efeito ocasionado pela supressão das partes em negrito.

No musical, o texto proferido pelo ator assim se apresenta:

> Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, contar. Vamos a 1822, data da nossa independência política, e do meu primeiro cativeiro pessoal. Tinha dezessete anos; pungia-me um buçozinho que eu forcejava por trazer a bigode. Como ostentasse certa arrogância, não se distinguia bem se era uma criança com

> fumos de homem, se um homem com ares de menino. Uma... uma...uma dama me cativou: Marcela, amiga de dinheiro e de rapazes, a "linda Marcela" (GALDINO, 2017, p.13).

No romance, encontramos o mesmo conteúdo apresentado diversamente. No início do capítulo 13, lemos (em negrito, as partes do romance suprimidas na peça):

> Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, **contar, dar cacholetas, apanhá-las, e ir fazer diabruras, ora nos morros, ora nas praias, onde quer que fosse propício a ociosos** (ASSIS, 2011, p 20; grifo nosso).

Embora o narrador-defunto proponha "um salto por cima da escola", depois do mencionado trecho, há uma detalhada descrição de como era a vida na escola para, só na conclusão do capítulo, o "salto" se completar e a narração passar à adolescência com "Vamos **de um salto** a 1822, **data da nossa independência política, e do meu primeiro cativeiro pessoal"** (ASSIS, 2011, p. 21)**,** seguido pelo começo do próximo capítulo com**:**

> Tinha dezessete anos; pungia-me um buçozinho que eu forcejava por trazer a bigode. **Os olhos, vivos e resolutos, eram a minha feição verdadeiramente máscula**. Como ostentasse certa arrogância, não se distinguia bem se era uma criança com fumos de homem, se um homem com ares de menino (ASSIS, 2011, p. 21; grifo nosso).

Note-se que, embora as partes suprimidas não sejam grandes e haja uma procura pela coesão entre as partes mantidas, a supressão alteram o campo de significação da palavra "salto", pois no romance adquire um sentido de "voo panorâmico" sobre o tema da escola, enquanto na peça, indica a ideia de "mudar de assunto". A parte extraída do começo do capítulo seguinte acrescenta à ambiguidade da aparência de Brás Cubas ("não se distinguia bem") o sentido de impostura, pois reúne à idade e à ideia de "forcejar" uma ironia que sugere fingimento. A parte que se segue, igualmente suprimida, reforça a ideia de uma imagem externa e artificial, adotada pelo personagem com o respaldo do poder monetário, que está consciente de que é o fato de ser abastado que o faz atraente para as moças: "**Sim, eu era esse garção bonito, airoso, abastado; e facilmente se imagina que mais de uma dama inclinou diante de mim a fronte pensativa, ou levantou para mim os olhos cobiçosos**" (ASSIS, 2011, p. 21; grifo nosso). A ausência desse trecho atenua o cinismo do personagem na obra teatral. A figura da personagem Marcela, mencionada em seguida, surge tingida de interesse sem o contraponto do cinismo de Brás Cubas e sem a ironia de mais uma parte suprimida, que declara ser o livro "castíssimo":

> **De todas porém a que me cativou logo foi** uma**...** uma**... não sei se diga; este livro** é **casto, ao menos na intenção; na intenção** é **castíssimo. Mas vá lá; ou se há de dizer tudo ou nada. A que** me cativou foi uma dama **espanhola**. Marcela, a "linda Marcela"**, como lhe chamavam os rapazes do tempo. E tinham razão os rapazes. Era filha de um hortelão das Astúrias; disse-mo ela mesma, num dia de sinceridade, porque a opinião aceita é que nascera de um letrado de Madrid, vítima da invasão francesa, ferido,**

> **encarcerado, espingardeado, quando ela tinha apenas doze anos. Cosas de España. Quem quer que fosse, porém, o pai, letrado ou hortelão, a verdade é que Marcela não possuía a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código. Era boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que lhe não permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos e berlindas; luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes** (ASSIS, 2011, p. 22; grifo nosso)**.**

A ironia fina de Machado, na voz de um personagem cínico como Brás Cubas, acaba por ressaltar as questões sociais que determinam a imagem de Marcela na sociedade: por não ter berço e ser de origem incerta, resta-lhe só a beleza, com o que se insinua sua forma de ganhar a vida. Na peça, deferentemente, como a questão social não está referida, Marcela surge mais estereotipada como uma mulher interesseira.

As supressões praticadas pela adaptação, contudo, mantiveram o foco na figura de Brás Cubas e na estética geral de Machado, elementos que, como apontado, pela proximidade com o teatro brechtniano e com o uso da carnavalização por meio da mistura de estilos musicais, conseguiram manter importantes fatores da estética do autor.

No que se refere à personagem Virgília, alterações foram também praticadas pela adaptação: não há no roteiro do espetáculo a sua descrição como há no livro. Foi suprimido também o momento do primeiro beijo de Brás Cubas quando ela era sua amante. A demonstração de que o personagem se apaixona pela mulher em questão é feita através de uma valsa, sendo, dessa forma, sintetizado em um momento de música. A escolha de valsa para as partes narrativas que tratam dos relacionamentos amorosos com as duas mulheres indica a utilização da linguagem cênica como componente expressivo, uma vez que a valsa está culturalmente associada a situações e temas românticos no balé, na ópera e em ritos sociais como o casamento e o baile de debutantes. Contudo, como esses relacionamentos não seguem os padrões sociais românticos, se desenvolvem marginalmente e não possuem finais felizes, a presença da valsa confere tom paródico aos elementos narrativos que acompanha. Os detalhes que envolvem os problemas em torno ao relacionamento proibido com Virgília foram igualmente omitidos, uma vez que, segundo a autora, diante do tempo disponível para o espetáculo, escolheu privilegiar outros detalhes da obra. Mesmo assim, em linhas gerais, a ideia de relacionamentos não convencionais e cínicos está mantida pelo recurso musical paródico.

Assim como no caso da personagem Virgília, muitos outros momentos da peça têm seus conteúdos expressos, em parte, por meio de músicas de variados gêneros, associados a diferentes estilos de dança, que, ao serem misturados, deslocam uns aos outros e conferem uma visão paródica e carnavalizada ao espetáculo musical como um todo.

Outro ponto importante a ser levado em consideração na análise da adaptação é que há um momento na obra original em que narrador personagem começa a se queixar por arrepender-se de ter decidido contar a sua história. Essa lamentação foi adaptada

para a peça usando o texto na integra como parte do monólogo. Contudo, há as devidas alterações, uma vez que, no romance, o personagem reclama do livro, das quantidades de capítulos para um leitor, e no teatro, o mesmo narrador comenta sobre o seu arrependimento de ter começado o espetáculo e de estar contado sua história ao espectador.

A autora da peça também comenta sobre a questão do humanitismo mencionado na obra, filosofia empregada pelo personagem Quincas Borba que se contrapõe ao positivismo. Tal assunto não poderia deixar de estar no espetáculo, segundo Galdino, uma vez que os conceitos dessa filosofia contribuem para o entendimento da própria mensagem do romance. A roteirização escolheu de forma estratégica a inserção desse elemento que, associado à história e à personalidade do protagonista deveria contar com uma percepção já estabelecida do espectador sobre o perfil de Brás Cubas, mas deveria evitar ser redundante em relação a ela. Assim, a montagem precisou do roteiro para estabelecer o momento certo em que inserir esse conteúdo, assim como para indicar a forma como o ator deveria fazê-lo, uma vez que não poderia contar, como no livro, com a explicação de outro personagem, visto ser o espetáculo um monólogo.

## 7 I CONCLUSÃO

> *"Creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação"* – Brecht, B.

O gênero dramático, mesmo possuindo representantes aclamados, não recebe nos ambientes de ensino espaço igual ao dedicado ao gênero lírico e aos gêneros narrativos herdeiros do épico. Assim sendo, essa pesquisa teve por objetivo contribuir com os estudos sobre o texto teatral nas salas de aula da graduação, seja como estímulo à inclusão desse gênero, seja como reflexão sobre os contrastes de sua estrutura com a de outros modos textuais. As reflexões sobre os gêneros, linguagens e meios aporta o benefício de estimular a reflexão analítica e aprofundar a interpretação dos textos por meio do contraste.

Ao analisar o processo de adaptação de um texto literário para o texto dramático, pode- se perceber, como no caso aqui estudado, que diversas modificações são feitas com vistas à possibilidade de uma boa montagem cênica, ou seja, para que um bom espetáculo seja realizado. A ideia da adaptação deve levar em conta, para além dos benefícios da análise comparativa, também a compreensão de que ao adaptar uma obra, especialmente um texto consagrado, como o de Machado, os efeitos de sentido junto aos espectadores que inevitavelmente acionarão informações prévias sobre a obra de maneira intertextual. Foi possível perceber que o ajustamento de um sistema de comunicação para outro considerou os intertextos intrínsecos. Essa consideração fica patente no caso da presença daquilo que a crítica chama de "quebra da quarta parede" nas famosas obras de Machado – como explicado -, quando seus narradores se dirigem, nomeadamente, à "leitora". O público,

conhecendo esse traço característico da prosa machadiana, reconhece como aceitável e apropriado o estilo brechtiano de romper com o espaço ficcional do palco e dirigir-se à plateia.

O objetivo principal de todo o trabalho era compreender como os efeitos de sentido se mantém ao fazer a transposição de uma obra literária para um texto dramático. Ao realizar a devida análise, foi possível perceber que ao serem mantidas as partes principais como um todo do romance, a peça de teatro conseguiu estabelecer uma verossimilhança com o texto original, a despeito de supressões necessárias que estabelecem ênfases e nuances diferentes. A escolha de transformar a história em um musical contribuiu para que a ironia geral machadiana fosse mantida, através da manutenção de linhas gerais do enredo, da quebra da quarta parede, do jogo de mistura de gêneros musicais – importante para manter o viés do cômico-fantástico - e a distribuição estratégica dos conteúdos por meio do planejamento do roteiro.

## REFERÊNCIAS


ASSIS, M. 1839-1908. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 30.ed. São Paulo: Ática, 2011.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski.** 2.ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética teatral: textos de Platão a Bertolt Brecht.** Tradução de Helena Barbas. 2ª edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. 2. ed. Trad. Fiama Pais Brandão: [textos coletados por Siegfried Unseld]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARDOSO, A.B.; FERNANDES, A.J.; CARDOSO-FILHO, C. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.16 – n.1, 2016, p. 29-44. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/42982/21532 Acesso em: 26/04/2020.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro:** Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Unesp, 1997.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / intermedia. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 14, p. 10-41, dez. 2006. ISSN 2317-2096.

COBRA, Rubem Queiroz. **Teatro Pedagógico**. 2006. Disponível em: http://www.cobra.pages.nom.brt/eatropedag.html Acesso em: 02/05/2000.

COSTA, Marcela Iole da. Memórias Póstumas de Brás Cubas: do livro ao palco. **Cadernos de Pós Graduação em Letras**, São Paulo, v.19, n. 3, p. 145-154, set./dez/ 2019. Disponível em: http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/12651/10411 Acesso em: 30/05/2019.

FACIOLI, V.A. **Um defunto estrambótico**. São Paulo: Nankin, 2002.

GALDINO, R. ***Memórias Póstumas de Brás Cubas***: roteiro / adaptação teatral para musical cômico-fantástico da obra de Machado de Assis. São Paulo: manuscrito, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Um teoria da adaptação**. 2.ed. Tradução de: André Cechinel. Santa Catarina: UfSC, 2011.

LUKACS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 8, p. 12-20, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme. O Romance Carnavalesco de Machado. In: ASSIS, Machado. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 30.ed. São Paulo: Ática, 2011, p. 3-7.

PEIXOTO, Fernando. **O Que é Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1980 (Coleção Primeiros Passos, 10).

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

SOERENSEN, Claudiana. **A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin**. *Revista Travessias*, Cascavel, vol 5, no 1, p. 318-331, 2001. Dísponivel em: http://e- revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/4370/3889#:~:text=O%20riso%20lib erta%20de%20tudo,import%C3%A2ncia%20destinada%20ao%20m%C3%A9dico%20escrit or. Acesso em: 10/03/2020

# CAPÍTULO 18

# TRADUÇÃO COMENTADA DA MITOLOGIA ANDINA "URSO RAPTOR" DIALOGANDO COM BELÉN

*Data de aceite: 01/06/2021*
*Data de submissão: 06/05/2021*

**Lilian Cristina Barata Pereira Nascimento**
UFPA, IEMCI
Belém – Pará
http://lattes.cnpq.br/8988695521604964

**RESUMO**: Esta pesquisa se insere no campo da Tradução Comentada da obra *Belén* (1971), de Francisco Izquierdo Ríos, e apresenta o mito "O urso raptor" que compõe a narrativa do romance amazônico supracitado. É contado na voz de uma personagem contadora de histórias *Pío Zorrás* a recriação de um mito quéchua denominado "Urso raptor" ou "Filho do urso", mito esse presente em todo território peruano e em outros países da América do Sul. Considerando *Belén* um romance social heterodiscursivo, e as falas das personagens unidades socioideológicas do discurso (BAKHTIN, 2017), o presente trabalho propõe analisar o mito andino no universo amazônico, considerando a pesquisa de Efraín Morote Best (2008) sobre a catalogação de várias versões do mito, além do registro do "Urso raptor" nas crônicas de Frei Reginaldo de Lizárraga e Miguel Cabello de Valboa, cronistas espanhóis, ambos do século XVI. Representada como narrativa oral em *Belén*, o "Urso raptor" reafirma a capacidade que o contador tem de fazer da sua vida e das experiências do seu lugar matéria para as suas histórias (BENJAMIN, 1987). A tradução e os comentários da tradução do mito "Urso raptor" operam, aqui, de modo a comprovar o projeto de tradução ético, aberto para o estrangeiro e para suas manifestações culturais (BERMAN, 2013), sem deixar que o excesso de estrangeirismo comprometa a clareza da referida leitura, obra traduzida para o português brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE**: *Urso raptor*. *Belén*. Literatura da Amazônia. Cultura peruana.

## TRANSLATION WITH COMMENTARY ANDEAN MITHOLOGY: "THE RAPTOR BEAR" TALKING TO BELÉN

**ABSTRACT**: This research is part of the field of Translation with Commentary on the work of Belén (1971), by Francisco Izquierdo Ríos, and presents the myth "The raptor bear" that composes the narrative of the aforementioned Amazon novel. This novel is told by the voice of a storytelling character Pío Zorrás, the recreation of a Quechua myth called "The raptor bear" or "Son of the Bear", a myth that is present throughout Peruvian territory and in other South American countries. Considering Belén a heterodiscursive social novel, and the speeches of the characters as socio-ideological units of discourse (BAKHTIN, 2017), the present article proposes to analyze the Andean myth in the Amazonian universe, taking into account Efraín Morote Best's (2008) research on the cataloging of various versions of the myth, besides the register of "The raptor bear" in the chronicles of Frei Reginaldo de Lizárraga and Miguel Cabello de Valboa who were Spanish chroniclers, both from the 16th century. Represented as an oral narrative in Belén, the "The raptor bear" reaffirms the ability

that the storyteller belongs in order to make his life and the experiences of his own place an object for his stories (BENJAMIN, 1987). The translation and commentary on the translation of the myth "The raptor bear" operate, here, to prove the ethical translation project, open to foreigners and to their cultural manifestations (BERMAN, 2013), without letting the excess of foreignness compromise the clarity of such a reading which refers to the work translated into Brazilian Portuguese.

**KEYWORDS**: Raptor bear. *Belén*. Amazon Literature. Peruvian culture.

## 1 | INTRODUÇÃO

> "O contar de um povo revela os seus usos e costumes, o seu falar e o seu dizer, o cotidiano e a esperança de um devir, o que percebe como real e como produto da imaginação. A vida expõe-se no ato de contar".
>
> Maria Claurência Silveira (1998)

A narrativa escolhida como objeto para este artigo é "urso raptor" ou "o filho do urso" presente na obra *Belén*, de Francisco Izquierdo Ríos, publicada em 1971. *Belén*, obra literária da Pan-Amazônia, é escrita em espanhol pelo supracitado escritor autóctone, que narrou e descreveu não só os conflitos que tocam a região, mas também, e principalmente, aspectos importantes da poética amazônica. A lenda andina "urso raptor" é a força do imaginário ancestral unindo as várias culturas do mesmo país. E traduzir essa narrativa para o sistema literário brasileiro, é demostrar que a literatura escrita na Amazônia é plurilíngue, multi-étnica e estética, seguindo a visada ética da letra, lembrando Berman (2013). O presente artigo é um recorte da minha tese.

## 2 | *O URSO RAPTOR* NO ROMANCE *BELÉM*: TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS

*Belén*, de Izquierdo Ríos, reconta em seu enredo as experiências de espanhóis vividas na América do Sul durante o século XVI, quando das viagens no rio Amazonas e seus afluentes, desde a nascente. Gonzalo Pizarro, Francisco de Orellana, Lope de Aguirre, Elvira, Pedro de Ursua, Inês de Atienza são relembrados na poesia de *Pasión Zegarra*, personagem-poeta, que por um momento pensou levá-la para ser publicada no jornal *El Eco*, mas logo desistiu.

Izquierdo Ríos reconstrói a famigerada viagem espanhola para dialogar com o contexto do bairro Belén, em Iquitos, construindo uma narrativa que revela a longevidade da miséria que assola o bairro semiflutuante em pleno século XX, senão até nos dias atuais, tudo por causa de ambição e cobiça de europeus colonizadores daqueles séculos. Essas viagens quase sempre são apresentadas como viagens lendárias construindo um imaginário para a população da grande região tropical ibero-amazônica e para o mundo.

Entretanto, o romance *Belén* apresenta na voz de uma personagem contadora de histórias *Pío Zorrás*, a recriação de um mito quéchua denominado "Urso raptor" ou

"Filho do urso", mito esse presente em todo território peruano e em outros países, como o Equador. Essa personagem *Pío Zorrás* conta uma história para umas crianças descalças, maltrapilhas, que comiam terra e tinham o abdome grande por causa de verminose, descrição que o narrador faz questão de fazer: mostrar as péssimas condições de viva das crianças do bairro. Ao se aproximar dos meninos, *Pío Zorrás* lhes dá um pedaço de pão e oferece uma história, que é justamente este mito. Inicia a história localizando a comunidade e nomeando a personagem raptada pelo urso, a bela Zenaida Pilco.

| | |
|---|---|
| En la loma de Belén, unos niños comían la arcillosa tierra amarilla extrayéndola a pedacitos de las paredes de una cueva; chiquillos con los pies desnudos salpicados de tictis (duros granos producidos, según el pueblo, por el meado de los sapos), con raídas cotonas hasta más debajo de las choquezuelas, sin calzones, famélicos, las barrigas monstruosamente abultadas por la anquilostomiasis, en contraste con las piernas y brazos muy enflaquecidos, los rostros y los ojos sumamente pálidos, cuando, de pronto, saltó al medio de ellos un hombre, con camisa celeste, pantalón de caqui y zapatos marrones, asustándolos: era Pío Zorrás. "¡Hola! – les dijo éste –. No me tengan miedo. ¿Comiendo tierra? Yo guardo en mi alforja panes de almidón para ustedes, que he traído de mi pueblo, Tarapoto… Sentémonos… sentémonos huambrillos de Belén y del mundo… Un pan para ti, éste para ti, éste para ti, este otro para ti… ¿Quieren que les cuente un cuento? Escuchen, escuchen, ¡ya!, escuchen: En Huacamay, un pueblito ubicado entre la Cordillera de los Andes y la Selva, existía hace tiempo, mucho tiempo, una muchacha llamada Zenaida Pilco. La mujer más bella del pueblo de Huacamay, y muy reilona. Todos la querían. Pero, de un momento a otro, desapareció. (B-FIR, p. 146/147) | Na ladeira de Belén, uns meninos comiam a argilosa terra amarela, tirando em pedacinhos das paredes de um buraco; pequenininhos com os pés nus cheios de tictis (duros glóbulos produzidos, segundo o povo, pelo mijo dos sapos), com camisas maltrapilhas até abaixo dos joelhos, sem calções, famintos, as barrigas monstruosamente grande pela ancilostomíase, comparando com as pernas e braços bem magrinhos, os rostos e os olhos simplesmente pálidos, quando num instante apareceu no meio deles um homem, com camisa celeste, calça cáqui e sapatos marrons, assustando-os: era Pío Zorrás. Olá! – disse ele –. Não fiquem com medo de mim. Comendo terra? Eu guardo na minha alforge pães de amido para vocês, que trouxe da minha comunidade, Tarapoto... Sentemos... Sentemos huambrilhos de Belén e do mundo... Um pão para ti, este para ti, este para ti, este outro para ti... Querem que eu conte uma história? Escutem, escutem, já! Escutem: Em Huacamay, uma pequena comunidade localizada entre a Cordilheira dos Andes e a Floresta, existia faz tempo, muito tempo, uma moça chamada Zenaida Pilco. A mulher mais bela do povoado de Huacamay, e muito risonha. Todos a queriam, mas um dia ela estranhamente desapareceu. (p. 97/98) |

Essa história mítica do universo andino, ganha outro título no romance *Belén*, "Marco, el oso", reverberando a história mítica que desceu dos Andes e penetrou no universo amazônico, perfazendo, com a presente tradução para o português brasileiro, as possíveis trajetórias do mito recontado-traduzido-retraduzido para chegar no sistema literário brasileiro.

Recontar histórias é recriar narrativas. Se contou tanto que, no entanto, não se entendeu. Ou será preciso sempre recontar e recriar novos fatos dos mesmos acontecimentos? O mito em questão é um recorte histórico que se aproxima de algumas possíveis causas primárias das mazelas do bairro peruano Belén. É preciso decompor os sistemas verbais ideológicos estáveis (BAKHTIN, 2019) para quebrar explicações estáticas e viciosas.

Efraín Morote Best, estudioso do mito “Urso raptor” e suas várias versões, conseguiu sintetizar a forma básica do mito em sete motivos, a partir de 25 versões que colecionou em 1956, são:

> 1) el oso rapta a una mujer; 2) la encierra en una cueva y allí la sustenta; 3) la mujer concibe un hijo del oso; 4) cierto día que el oso está ausente, huyen madre y hijo; 5) el oso emprende una dramática persecución; 6) se arma una trampa para matarlo; 7) el animal muere en la trampa (si no es muerto, en atroz pelea, por el hijo).” (2008, p. 07)

Depois da morte do pai urso, muitas versões seguem com outros episódios independentes, em que o filho do urso possui a inteligência da mãe e a força do pai urso, além da presença de um padre na história, que acolhe mãe e seu filho urso na casa, e eles passam a servir a esse padre cruel e oportunista.

O mito recontado no romance *Belén* apresenta a maioria desses aspectos descritos pelo estudioso Morote Best, mas há variação no ponto dois, em relação ao lugar onde a mulher irá morar, pois no romance o urso leva Zenaida Pilco para a maior árvore de um morro, onde construiu uma choça para os dois morarem. E além disso, o urso pai é morto a tiros por pessoas da comunidade, sendo enterrado como cristão pelo padre, que na versão de *Pío Zorrás*, o padre é bastante acolhedor e prestativo.

| | |
|---|---|
| La raptó un oso. En las tierras de Huacamay abundan los osos. Cuando Zenaida fue por agua al río, un oso salió del bosque y se la llevó, pues. Se la llevó lejos, a un cerro azul que se ve desde el pueblo y la subió a un árbol, tan alto, de donde ella no podía bajar. El oso construyó en el ramaje del árbol una choza con palos y hojas; allí vivió Zenaida años de años. Desde la puerta de la choza veía su pueblo, veía el humo de las cocinas, aun oía en alas del viento el eco de las campanas de la iglesia que llamaba a misa o al Santo Rosario. El oso le llevaba comida robando en las cocinas de los pueblos y mucha fruta y miel del monte. Zenaida tuvo un hijo, mitad gente y mitad oso; tenía de gente la parte de arriba y de oso, la parte de abajo. Marcos Oso, que este nombre puso Zenaida a su hijo, fue creciendo y conociendo la vida de su madre; muchas veces había ido a observar el pueblo de Huacamay, desde las afueras. Hasta que un día, Marcos Oso bajó del árbol a su madre y se fueron a Huacamay, adonde llegaron al anochecer. (…) | Um urso a raptou. As terras de Huacamay é cheia de ursos. Quando Zenaida foi pegar água no rio, um urso saiu da mata e a levou. Levou ela para longe, para um morro azul que é possível ver da comunidade, e a deixou numa árvore tão alta que ela não podia descer. O urso construiu na copa da árvore uma choça de madeira e folhas; lá viveu Zenaida anos e anos. Da porta da sua choça se via a sua comunidade, se via a fumaça das cozinhas, até se ouvia, nas asas do vento, o eco dos sinos da Igreja que anunciava a missa ou o Santo Rosário. O urso levava comida roubada das cozinhas das comunidades e muita fruta e mel da floresta. Zanaida teve um filho, metade gente e metade urso; da cintura para cima era gente, e da cintura para baixo era urso. Marcos Urso era o nome que Zenaida escolheu para seu filho, que foi crescendo e conhecendo a vida de sua mãe; muitas vezes ia observar a comunidade de Huacamay, de longe. Até que um dia, Marcos Urso desceu da árvore com sua mãe e foram a Huacamay, chegando ao anoitecer. (...) |

Até este ponto da história, quando a mulher (Zenaida Pilco) volta para sua comunidade com o filho urso, existem elementos que coincidem com versões de outros escritores de outras nacionalidades, e que a forma básica essencialmente latino americana é de origem espanhola, segundo afirma José María Arguedas, em 1965, no artigo *Qué es el Folklore? Estudio de los cuentos. Método de Análisis*. Também comenta Morote Best:

> Esta enorme expansión geográfica a partir de un foco difusor requiere, desde luego, un tratamiento especial que aquí no puede recibir, ya que no se trata del viaje de un cuento, sino del viaje de un cuento en boca de unos hombres sumergidos en una vorágine que se vuelca sobre América. (2008, p. 9)

Dois cronistas espanhóis da época colonial documentaram a história do Urso raptor. O primeiro cronista foi Frei Reginaldo de Lizárraga, que escreveu *Descripción Colonial*, publicado em 2006, pela Biblioteca Virtual Universal (título original *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, escrito no final do século XVI). Lizárraga comenta sobre o rapto das mulheres pelos ursos no *Capítulo XCIII – De los valles y pueblos desde Cliza a Misque*: “El río que sale de Cochabamba divide estos valles, y no es provechoso para sacar acequias por correr casi al fin dél. (…) Críanse allí osos muy grandes, que trastornan las mujeres, y ellas viéndoles, ninguna resistencia hacen; (…).” (2006, p. 104)

O outro cronista foi Miguel Cabello de Valboa, que escreveu *Miscelánea Antártica. Una Historia del Perú Antiguo*, em 1586, publicado pelo Instituto de Etnologia da Universidade Nacional Mayor de San Marcos, em 1951. Neste documento, de grande importância para a História do Peru, há relato mais explícito sobre o Urso raptor:

> Un Obispo de estas nras Yndias me certificó que auia allado en la Provincia de Carangue (cerca de Quito) una Yndia preñada de un Oso, y la hizo tener en guarda, y pario un monstro muerto. En la Provincia de Paltas en el Pueblo llamado Numbacola (termino de Loxa) arrebato un Oso una moza (de 15 ó 16 años), y la llevo a unos ásperos riscos donde tenia su cueva, y allí la hizo dueña y dejo en cinta, y la pobre moza no podía (ni osaua) bajar de tan arriscado lugar, y tomo por ultimo remedio ajustarse con la voluntad, y modo de vivir de el Oso, y ansi se sustantaua de la carne que el bruto le traia y esta comia cruda como fiera silvestre, vino el tiempo de parir, y fue su parto una criatura muy semejante a racional, y solo desagrado á la barbara madre, un largo que tenia semejante á el de su padre; y enfadada de aquella fealdad quando el Oso era ido á caza, se lo corto como mejor pudo, y en breue murió aquella criatura, por la mucha sangre que le salio la mal avisada madre visto el daño que auia hecho temiendo la cruel venganza que en ella tomaría el Oso se hizo mas animosa de lo que asta allí auia sido, y trepando por entre las peñas se puso en parte donde pudo ver algunos Yndios, y dando voces fue oida, y socorrida, y con sogas la sacaron por la parte de arriba y al cabo el Oso la fue siguiendo por el rastro, y vino a ser muerto por mano de los Yndios. (1951, p. 2011 - 2012)

Os dois cronistas espanhóis documentaram a história do Urso raptor, agregando vários elementos da raiz do conto, de acordo com Morote Best. O primeiro cronista, Reginaldo de Lizárraga é bastante sucinto e objetivo, mas o segundo, Miguel Cabello de Valboa, é muito mais explicativo e completamente crédulo.

Há grande possibilidade deste conto já fazer parte do imaginário europeu, pois assim como existe uma única espécie de urso na América do Sul, o urso-de-óculos ou urso

andino[1], também existe urso na Europa, o urso-pardo ou urso pardo europeu[2]. O professor Renan Pinto, no livro *Viagem das Ideias* (2008) comenta no início do livro sobre as ideias europeias que chegaram até a América, em particular na Amazônia.

> Com o presente título queremos sugerir que as ideias, ao percorrerem espaços próximos e distantes, conectando homens e épocas, possuem, em determinadas situações especiais e em certos momentos singulares, a capacidade de se imporem como o sistema de pensamento predominante, a partir do qual se passa a sentir, a agir e a perceber o mundo das coisas e dos homens. (p. 13)

Sendo ou não, o mito Urso raptor, de identidade peruana ou andina ou sul-americana (inicialmente), o fato é que os episódios que seguem depois da fuga da mulher e do filho urso ganharam identidades do espaço sul-americano, em especial do povo andino, quando o imaginário e a realidade ampliaram o horizonte do mito. O nativo da região andina não é nem o urso e nem a mulher indígena, mas o seu cruzamento: o filho do urso. Este tem a parte superior do corpo humana, e a parte inferior peluda como de um urso. Tem a inteligência da mãe indígena e a força do pai urso.

É de surpreender que este mito, muitas vezes contado por via oral em língua quéchua, foi o qual povoou o imaginário de muitos nativos andinos, quando escravizados, torturados e humilhados pelos espanhóis colonizadores. Esses nativos tinham a intenção de matar seu opressor num só golpe, usando a força do urso. Tinham também a intenção de libertar seu povo, usando a inteligência da mulher.

Somente a partir do olhar do oprimido, é possível compreender a grandeza do mito no contexto do romance Belén. A personagem *Pío Zorrás* conta o mito não para os amigos de bar, geralmente quase bêbados na noite alta, mas num dia claro, para crianças maltrapilhas, que nelas observa a fome e a miséria. Esse contar, especificamente, é um ato de resistência!

1 *Tremarctos ornatos*.

2 *Ursus arctos*.

| | |
|---|---|
| Zenaida pensó que era mejor dirigirse al señor Cura. Encontraron al señor Cura sentado en el ancho y oscurecido corredor de su casa pegada a la iglesia, haciendo hora para celebrar en el templo el Santo Rosario; era un viejo narigudo ese Cura, bonachón, forastero, que casi toda su vida la estaba pasando en Huacamay. Zenaida se arrojó, llorando, a sus pies; le contó su historia y le pidió amparo. El Cura se acordó, entonces, de aquella muchacha Zenaida Pilco, la más hermosa mujer del pueblo, que hacía años desapareció misteriosamente. Les invitó a la sala, donde a la luz de la lámpara se dio cuenta de que Zenaida estaba apenas vestida de hojas, muy avejentada, con el rostro surcado de arrugas y el cabello blanco y de que su hijo era mitad hombre y mitad oso. El Cura se persignó y les roció con agua bendita, sacando del cántaro que tenía en un rincón. Se compadeció de ellos y les acogió en su casa, donde vivía solo. Les compró vestidos. Zenaida se convirtió en su sirvienta y Marcos Oso en su sacristán; para ocultar las patas peludas de éste, le hizo usar botas, así como le prohibió severamente reunirse con otros muchachos del lugar, porque con su desmedida fuerza podría causarles daño. Marcos Oso era capaz de tumbar un árbol maltón de un puñetazo. Cuando cogía de la mano a una persona al saludarla, le producía dolor intenso. Le decían "Marcos el Muy Fuerte". El Cura explicaba al pueblo la presencia de esa gente en su casa diciendo que eran unos pobres venidos de la Selva. Zenaida, asimismo, se cuidaba de no haberse reconocer por sus parientes. Mientras tanto el Viejo Oso, ante la huida de Zenaida y de su hijo, enloqueció, andaba gruñendo y matando a hombres y animales que encontraba a su paso, hasta que fue liquidado a balazo limpio en la plazuela de Huacamay, cuando, desesperado, entró en pleno día al pueblo. El Cura, con el pretexto de utilizar su grasa y su piel, lo hizo llevar a su casa, donde Zenaida y Marcos Oso enterráronlo bajo un frondoso eucalipto de la huerta, y le pusieron una cruz como si se tratara de un mismo cristiano… Tin tin tin titín, el cuento llegó al fin". | Zenaida pensou que era melhor se dirigir ao senhor Padre. Encontraram o senhor Padre sentado no largo e escurecido corredor de sua casa, junta à igreja, esperando para celebrar no templo o Santo Rosário; era um velho narigudo, esse Padre, amável, forasteiro, que já estava quase toda a vida em Huacamay. Zenaida se atirou, chorando, a seus pés; contou sua história e lhe pediu amparo. Então o Padre se lembrou daquela moça Zenaida Pilco, a mais formosa mulher da comunidade, que a anos estava desaparecida misteriosamente. Convidou eles para entrar, e com a luz do candeeiro percebeu que Zenaida estava apenas vestida de folhas, muito envelhecida, com o rosto cheio de rugas e o cabelo branco, e viu que seu filho era metade homem e metade urso. O Padre se benzeu e borrifou água benta, tirando do cântaro que tinha num canto. Se compadeceu deles e os acolheu em sua casa, onde vivia sozinho. Comprou vestimenta para os dois. Zenaida ficou como sua servente e Marcos Urso em seu sacristão; para esconder suas patas peludas, fez o garoto usar botas, também o proibiu severamente de ficar com outras crianças da comunidade, porque podia machucá-las com a sua força desmedida. Marcos Urso era capaz de derrubar uma pequena árvore com um soco. Quando cumprimentava uma pessoa no aperto de mão, causava dor intensa. E falavam "Marcos, o Muito Forte". O Padre explicava a presença dessas pessoas em sua casa à comunidade que eram uns pobres vizinhos da Amazônia. Mesmo assim Zenaida cuidava para não ser reconhecida por seus parentes. Enquanto isso, o Velho Urso, depois da fuga de Zenaida e seu filho, enlouqueceu, andava grunhindo e matando homens e animais que encontrava no seu caminho, até que foi morto a balas na praça de Huacamay, quando, desesperado, entrou durante o dia na comunidade. O Padre, com o pretexto de utilizar a gordura e a pele do urso, fez que o levassem até sua casa, onde Zenaida e Marcos Urso o enterraram de baixo de um frondoso eucalipto, na horta, e colocaram uma cruz como se tratasse de um cristão... Tim tim tim titim, a história chegou ao fim". |

É notória a presença do padre como um agente de controle social na história acima, acolhe Zenaida e seu filho urso, entretanto os controla, os domina. E até trata o urso pai como um cristão, já que é ele o representante do imaginário europeu, este que sempre terá para a Igreja Católica um lugar na cristandade.

Em outras versões da história do Urso raptor, o filho do urso usa sua força descomunal para matar e machucar quem o humilha e maltrata. Nesta versão do romance *Belén*, o filho do urso, Marcos Urso, é afastado do convívio social porque pode machucar alguém. O estereótipo do selvagem não estava somente associado aos indígenas, mas também aos miscigenados.

E recontar o mito do Urso raptor num romance contemporâneo amazônico, história contada por Pío Zorrás para as crianças de Belén, estes ouvintes infantis que têm a capacidade de grande imaginação e fantasia, e são capazes de reviver o mito, reverberando o desejo do oprimido em destruir a pobreza que o cerca.

A experiência mostrada por *Pío Zorrás* é a experiência de mundo do autor Izquierdo Ríos, quando este constrói de sua própria experiência de vida a matéria para as histórias contadas na voz de Zorrás. Walter Benjamin reafirma essa capacidade que o contador tem em fazer da sua vida e das experiências do seu lugar matéria para as suas histórias, quando observa: "O narrador retira da experiência o que ele conta; sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes." (1987, p. 201)

"Tim tim tim titim, a história chegou ao fim", realmente não chega ao fim no romance, pois no parágrafo seguinte o narrador descreve o encanto nos rostos das personagens ao terminar a história, o brilho de êxtase é evidente no semblante de todos, e até os pássaros estavam silenciosos, como que encantados pela história que ainda hoje resiste no tempo.

| | |
|---|---|
| Zorrás tenía el rostro iluminado de satisfacción. Los niños igualmente. Muchos pájaros silvestres, en cuyos coloreados plumajes brillaba el crepúsculo, permanecían silenciosos en las ramas de los arbustos que rodeaban la cuenca, como si hubieran estado escuchando, también, el cuento… | Zorrás tinha o rosto iluminado de satisfação. Os meninos também. Muitos pássaros silvestres, cujo o colorido das plumagens brilhavam no crepúsculo, permaneciam silenciosos nos ramos dos arbustos ao redor da bacia, como se estivessem também escutando a história... |

O narrador, que é também um contador de história, faz questão de fazer uma breve descrição da paisagem, do seu lugar de fala, a Amazônia. A natureza também é testemunha, a presença de muitos pássaros, do crepúsculo, dos arbustos e da bacia amazônica.

## 3 | CONCLUSÃO

A discursão está centrada na característica tradutória desse gênero (contos orais) que exige alguns aspectos particulares, como linguagem simples, humor ou suspense para prender a atenção do ouvinte, entre outras características. O valor do romance não se esgota no regionalismo, pois ultrapassa-o quando atinge as dimensões estética e sociológica próprias da experiência literária, respeitando aquele grau mais ético, concomitante ao poético (BERMAN, 2013), possível estar contido em uma obra de literatura quer seja escrita e lida na Amazônia, ou em outro lugar.

Este é o espaço reservado para comentar a presença do mito andino *O urso raptor* na obra *Belén*, bastante conhecido no Peru e em outros países andinos, desde tempos coloniais, senão mais antigo. Um diálogo que reverbera no tempo (o passado e o presente), entre as regiões (Andes e Amazônia), e entre povos (da serra e da floresta) no Peru.

## REFERÊNCIAS

José María Arguedas. **¿Qué es el folklore? Estudio de los cuentos. Método de Análisis**. *In*: Revista Cultura y Pueblo N.º 6. Abril – Junio. publicaciones de la Comisión Nacional de Cultura. Lima:1965.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. (1ª Reimpressão). São Paulo: Editora 34, 2017. Tradução de Paulo Bezerra.

BENJAMIM, W. **O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. *In*: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio de Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1995. Tradução de Sérgio P. Rouanet.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. 2ª ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini.

BEST, Efraín Morote. **Introducción**. *In*: WEBER, David (org.). Juan del Oso. Serie Lingüística Peruana, nº 26 (2ª ed.). Lima: Instituto Lingüístico Peruano, 2008.

LIZÁRRAGA, Reginaldo de. **Descripción Colonial**. Biblioteca Virtual Universal, 2006. Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/130461.pdf>. Acesso: 12/06/2019.

PINTO, Renan Freitas. **Viagem das ideias**. Manaus: Editora Valer / Prefeitura de Manaus, 2008.

RÍOS, Francisco Izquierdo. **Belén**. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva Editor, 1971.

SILVEIRA, M.C.A. **O carretel da memória - histórias fabulosas de um contador paraibano**. João Pessoa: Ed. Universitária, 1998.

VALBOA, Miguel Cabello. **Miscelánea Antártica: una historia del Perú antiguo**. Lima: Instituto de Etnologia da UMSM, 1951.

# CAPÍTULO 19

# DO CONCEITO DE ESPAÇO: UMA REFLEXÃO A CERCA DA ARQUITETURA DO ESPAÇO ESCOLAR

*Data de aceite: 01/06/2021*
*Data de submissão: 07/03/2021*

**Francisca Rodrigues Lopes**
Universidade Federal do Tocantins - UFT
Campus de Tocantinópolis-TO
https://wwws.cnpq.br/4331475763408397
https://orcid.org/0000-0003-4412-3523

**Marcos Rafael Monteiro**
Instituto Tocantinense de Educação e Pesquisa-ITOP
Palmas-TO
http://lattes.cnpq.br/839360259220939
https://orcid.org/0000-0003-0187-8205

**RESUMO:** Refletir acerca da arquitetura do espaço escolar, considerando o conceito de espaço, os elementos semióticos do espaço, assim como as mudanças trazidas pela modernidade sobre o que constitui espaço escolar hoje, é o objetivo deste texto. As reflexões apresentadas são descentes de outros estudos, sendo dois trabalhos dissertativos e outras publicações que verteram seus olhares sobre a semiótica do espaço escolar, com o intuito de analisar a dinâmica da significação do espaço e sua conceituação no universo arquitetônico. A metodologia utilizada foi a de um estudo teórico sobre o conceito de espaço abarcado pela ciência arquitetônica, sem, contudo, desconsiderar os princípios básicos da educação. A base teórica assentou-se em Pierce e Santaella para entender o lugar os signos e das significações; e Artigas, Carpintero e Zevi, entre outros, para a compreensão do conceito de espaço. Concluiu-se que linguagem é o invólucro que faz com que a percepção do conceito de espaço e do espaço escolar seja formada e, sobretudo, moldada pelas necessidades e anseios do homem.

**PALAVRAS-CHAVE:** Espaço. Espaço Escolar. Linguagem. Semiótica.

## FROM THE CONCEPT OF SPACE: A REFLECTION ABOUT THE ARCHITECTURE OF THE SCHOOL SPACE

**ABSTRACT:** Reflecting on the architecture of the school space, considering the concept of space, the semiotic elements of the historically constructed school space, as well as the changes brought about by modernity about what constitutes school space today, is the objective of this text. The reflections presented here are descended from other studies, two dissertation works and other publications that have revealed their views on the semiotics of the school space, to analyze the dynamics of the meaning of space and its conceptualization in the architectural universe. The methodology used was that of a theoretical study on the concept of space that emits architectural science, without, however, disregarding the basic principles of education. The theoretical basis was based on the theories of Pierce and Vygotsky to understand the place of signs and meanings; and Artigas, Carpintero and Zevi, among others, for the understanding of the concept of space. It was concluded that language is the wrapper that makes the perception of the concept of space and school space be formed

and, above all, shaped by the needs and longings of man.
**KEYWORDS**: Space. School Space. Language. Semiotics.

## 1 I INTRODUÇÃO

A urbe em que os seres habitam e que, continuamente, a modificam surgiu dos processos e das experiências de significação e ressignificação relacionadas aos constructos necessários à árdua tarefa de narrar as vivências sociais. As inúmeras transformações a que se expuseram os homens ao formarem grupos sociais conduziram a modificações ao meio, em um processo cíclico em toda a história e sem precedentes na atualidade. O homem, lobo do homem, destrói para que se permita sobreviver. E assim ocorre com o meio no qual se habita e com os espaços que são ocupados.

A problematização do passado, em um movimento de *in-out,* se faz encarnado nas lembranças e na imaginação. Nesse sentido, a presença do passado é uma construção impressa na realidade desse mesmo passado, como um jogo de valores no presente e nas expectativas do futuro, ainda que a ideia de tempo seja fruto de idiossincrasias, como um jogo de esquecimentos e lembranças. E neste jogo, o meio apresenta-se como peça fundamental, pois são as necessidades impostas pelo meio que obriga o homem a adaptar-se, em um processo contínuo de sobrevivência social.

Desse modo, perceber a cidade da atualidade e a condição do humano inserido nela, enquanto espaço intergerencial, é um exercício um tanto quanto audacioso, mesmo porque a cidade é fruto das percepções dos sujeitos. A cidade moderna, multifacetada e de ritmo frenético produz tipos específicos e os comporta como partes de si mesma. Cada um, a seu modo, e todos em particular, seguem pela cidade produzindo e reproduzindo sua forma de ser caracteristicamente determinada pela condição mesma do urbano (MONTEIRO, 2006). É nesse contexto que a circulação, "princípio estruturante da modernidade, possibilita a emergência do *flâneur*" (grifo do autor) (ORTIZ, 2000, p. 21).

A fim de não perder de vista o escopo deste estudo, é importante destacar, acima de tudo, a representação do meio ambiente "trabalhado" para uso dos grupos humanos, sendo, portanto, o "espaço da vida", ou ainda, como afirma Svensson (1992, p. 35), citando Marx, o "*locus standi*", que expressa o lugar em que se está, no qual se atua, e este é o espaço vivencial.

Este espaço, entretanto, não existe dissociado das condições naturais. Não há uma oposição entre o meio natural e o espaço humanizado, um sucede ao outro formando uma estrutura de evolução combinada que pode ser definida como sendo: Espaços submetidos ao uso intensivo e praticamente contínuo, inteiramente modificados; Espaços semitransformados que conservam o essencial das estruturas "naturais", cuja evolução é controlada pelas intervenções antrópicas; Espaços intermediários submetidos a fases alternadas mais ou menos longas, de uso e desuso.

O espaço humanizado, tal como apresentado anteriormente, é, ao mesmo tempo, uma realidade ecológica e uma criação do homem, "dotado da razão, pode se elevar acima do restante da constituição dos lugares, e compreender e intervir, modificando o espaço maior da natureza, recompondo-o através da conformação dos lugares para sua presença e ação." (SVENSSON, 1992, p. 35-36). No tocante ao espaço escolar, estar nesse espaço, inserido na sociedade, significa estar em transformação, significa a aquisição de experiências culturais e sociais de determinados tempos, pessoas, meios e significações.

Além de mera representação de uma "estrutura espacial", o espaço escolar humanizado é também um "sistema" integrado e funcional, onde todos os elementos são dinamicamente solidários e, portanto, indissociáveis. Este espaço, integrado e funcional, encerra pessoas com olhos de ver o mundo, e consequentemente, de estruturas de representação. A análise dessas representações espaciais deve levar em conta o fato deste tipo de espaço ser, através dos tempos, o meio ambiente natural e mental dos grupos humanos. O espaço humanizado molda a paisagem e abarca a sociedade sobre ela mesma.

As reflexões apresentadas, neste artigo, sobre o conceito de espaço e de espaço escolar, são resultantes de dois trabalhos dissertativos já concluídos[1], por um dos autores, os quais buscaram compreender os significantes e significados semióticos que perpassam ao universo do espaço arquitetônico no contexto da cidade e no espaço escolar. Para este texto, aportou-se parte da metodologia de uma pesquisa teórica sobre os conceitos de espaço, considerando os elementos que o envolve, e uma análise semiótica do espaço onde os sujeitos estabelecem interação mediada por tudo que cerca o fazer pedagógico.

O conceito de espaço, apresenta-se, assim, como um problema a ser elucidado na consecução deste trabalho. Através de uma visão macro espacial, verte-se olhares para as categorias de enunciação, seus elementos de representação e os processos de interpretação destas mesmas categorias, especificamente aquelas utilizadas na interpretação dos espaços, notadamente os espaços escolares, por julgar que essas categorias, ou estruturas espaciais, representam a capacidade do homem de adaptar-se ao meio.

A percepção humana, ou como ver-se o mundo, está indissociavelmente ligada à maneira de falar e historicamente ligado a uma práxis social, construída nas relações em comunidade. São os modelos ou padrões perceptivos com os quais os indivíduos enxergam o mundo. São os estereótipos, pelos quais vislumbra-se uma realidade que até parece ser real. Fabrica-se, portanto, uma realidade e acredita-se vê-la com os próprios olhos, ou com os olhos sociais. Somos, como disse Foucault (1995), "o resultado dos discursos que nos constroem".

Os discursos são a expressão da sociedade contemporânea, onde percebe-se um intenso processo de ressignificação das experiências culturais, fruto do choque intersemiótico

1 Mestrado acadêmico em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (2006) e Mestrado Profissional em Educação, pela Universidade Federal do Tocantins (2020).

das diferentes comunidades que a compõe. Os discursos são as representações de sensibilidades e dos desejos humanos, que vão além do ser, e constroem, assim, a sua face de identidade e realização. Nesse aspecto, ao se entender que a linguagem não é só reflexo, reprodução ou reiteração da práxis, mas que ela pode também desenvolver uma ação dialética e criativa, de forma a desagregar os estereótipos de nossa percepção, pode-se inverter a posição e observar que a cultura pode ser transformada ou recriada pela ação criadora da palavra.

Neste sentido, concluiu-se que o espaço escolar é permeado por uma linguagem subjacente, em que os códigos são decifrados nos exercícios de repetição das ações educativas de seus partícipes. É um espaço onde tudo fala, não só com palavras, mas através de signos, símbolos e ícones carregados de ideologias, desde os modelos arquitetônicos pré-concebidos como sendo ideais para a estrutura física escolar, até a organização das salas de aulas, as cores das paredes, os uniformes, as escolhas curriculares e a postura dos professores.

As reflexões sobre o conceito de espaço e espaço escolar neste artigo se encaminham, primeiramente, através do olhar da semiótica e da teoria dos signos e suas significações; em seguida apresenta-se um apanhado sobre conceito de espaço e sua relação com a linguagem e a arquitetura e, por fim, reflete-se o espaço escolar historicamente construído. Contudo, não se pode deixar de pensar que toda discussão a respeito do conceito de espaço e de espaço escolar, vem sofrendo profundos impactos a partir da Pandemia do Covid-19, que promoveu, a partir do ano de 2020 até agora, novas estruturas de convivência tanto nas cidades como nas escolas.

## 2 | O CONCEITO DE ESPAÇO PELO OLHAR DA SEMIÓTICA E DA TEORIA DOS SIGNOS

Toda experiência humana perpassa ao espaço, logo, não seria impróprio afirmar que toda investigação que se utilize da semiótica abrange, virtualmente, diferentes áreas do conhecimento humano envoltas em linguagens, ou mesmo um sistema de significação, pois é no espaço que as significações tomam corpo. Recorrer à Semiótica é, então, alargar o olhar de modo que permita ao espectador compreender as coisas como são, para além da mera aparência.

Os símbolos ou códigos são mediações que servem para que se possa lidar com os objetos, com as situações e até mesmo com outros símbolos. De igual modo, os termos, as palavras, o léxico, são símbolos que representam os conceitos, as imagens mentais e, consequentemente, os próprios objetos.

Signos não são coisas concretas, mas são criadas como parte do ato de pensar. Assim, a imagem que se tem de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta, uma qualidade do que se sabe sobre esse objeto. Não se concebe as imagens como estáticas,

pois, de qualquer maneira, constituem-se a forma como, em momentos diversos, percebe-se a vida social, a natureza e as pessoas que as circundam: construídas no universo mental, superpõem-se, alteram-se e transformam-se.

A práxis simbolizadora de transformação está intimamente ligada às práticas sociais, uma vez que, através dessa representação social, as ações humanas ganham referência para seu desenvolvimento, deixando de ser puramente casuais ou simples resultados de forças mecânicas da natureza.

Os resultados das práxis humanas e das ações da natureza ao longo dos tempos vão se transformando em signos carregados de significados, históricos e culturais a serem desvendados e modificados pelos homens de outras gerações. E o estudo do processo de construção dos signos, símbolos e seus significados e representações, sobre olhares variados, dá-se o nome de semiótica.

A semiótica não é a uma chave mestra que abrirá as portas do entendimento dos processos sígnicos. Ela é uma linha de análise a ser seguida, como um mapa lógico que, sob diferentes aspectos, traça diferentes linhas de pensamento e novos olhares que formam novos signos. Isto é o que se pode perceber ao adentrar aos estudos dos signos a partir da Semiótica de Pierce e das significações na perspectiva vigotskyana.

A teoria semiótica, e os elementos que a envolve, foi descrita gradativamente por C. S. Peirce (1839-1914) em vários ensaios, e é no interior dessa teoria que encontra-se a definição de Semiose, ou a ação dos signos, isto é, como os signos funcionam e operam e ainda uma interpretação do signo. Muitos estudiosos aprofundaram estudos e elaboraram outras teorias a partir dos escritos de Pierce. Um dos mais consagrados é o livro "Teoria Geral dos Signos: Como as linguagens significam as coisas"[2] escrito por Santaella. Nesta obra, a autora sistematiza a teoria dos signos de Pierce nas seguintes palavras:

> Um signo é qualquer coisa que está relacionada a uma segunda coisa, seu objeto, com respeito a uma qualidade, de tal modo a trazer uma terceira coisa, seu interpretante, para uma relação com o mesmo objeto, e isso de maneira tal a trazer uma quarta para a relação com aquele objeto da mesma forma, ad infinitum. (Apud SANTAELLA, 2004, p. 18).

Essa tríade conceitual de signo produz sempre uma nova conceituação, ou interpretação, de signo. E a capacidade do signo de gerar novos interpretantes é parte lógica da geração dos signos, isto é, geração ininterrupta e infinita de signos.

Dessa forma, Peirce enfatiza que as interpretações que são dadas aos signos, sejam eles arquitetônicos ou linguísticos, são signos-interpretantes parciais. Parciais na medida em que seus interpretantes se multiplicam no correr da história, quando são criados novos interpretantes na tríade sígnica descrita por Peirce.

> O objeto da representação não pode ser outra coisa senão uma representação da qual a primeira representação é um interpretante. Mas uma série infinita

2 A primeira versão desta obra foi publicada em 1995, pela editora Ática, e intitulava-se: Teoria geral dos signos: semiose e autogeração.

> de representações, cada qual representando a que está atrás de si, pode ser concebida como tendo um objeto no seu limite. O significado de uma representação não pode ser senão uma representação. De fato, não é nada mais do que a representação [...]. (PEIRCE, Apud SANTAELLA, 2004, p.19).

Assim sendo, o significado dado à determinada forma – construção – vai depender diretamente da interpretação que lhe é dada, e, por sua vez, essa interpretação é dada de acordo com o meio, que lhe força a tomar novo significado, dando início, novamente, a tríade Peirceana.

Peirce oferece outra definição de signo que parece clarear mais o entendimento, ao afirmar que “O signo é um veículo que comunica à mente algo do exterior. Aquilo em cujo lugar o signo está é denominado seu abjeto; aquilo que o signo transmite, seu significado e a ideia que ele provoca, seu interpretante (*Apud* SANTAELLA, 2004, p. 28).

Então, o ato interpretativo de um signo é um caso especial de um interpretante, que é de natureza social. Por outro lado, um signo só pode funcionar como tal porque representa, de uma certa forma, seu objeto, ou, ainda, no processo de formação de significado que é dado a determinado objeto arquitetônico, seu significado parte da refração do signo em si mesmo, sob o olhar atento do interpretante.

Na relação entre sujeito (interpretante) e objeto (interpretado) vão sendo criadas representações sígnicas que, por consequente, se solidificam na forma como o sujeito traduziu e/ou representou o objeto (abstrato ou físico) e deu a ele, o objeto, um lugar no espaço – e no tempo.

Aplicando a teoria dos signos, de Peirce, a uma semiótica arquitetônica, e neste caso, a arquitetura do espaço escolar, tal processo irá revelar características gerais. Com efeito, a Semiótica Peirceana possui capacidade para descrever e explicar aqueles objetos que envolvem processos de representação, comunicação e significação, de uma forma compreensiva e extensiva. A realidade, no entender de Peirce, está cheia de signos, não havendo uma efetiva distinção entre um mundo de fenômenos sígnicos e um mundo de fenômenos não-sígnicos.

A Semiótica de Peirce, não só se funda numa problematização da noção de Objeto, assegurando uma estreita aderência a uma realidade autônoma relativamente aos processos sígnicos, como considera que é o objeto que determina o signo. A semiótica, na perspectiva de Peirce, enquanto visão inteira, pressupõe uma filosofia da linguagem porque examina as condições e as regras sociais que regulam os atos comunicativos.

Os diferentes olhares que a análise semiótica possibilita sobre um dado objeto – neste estudo, o espaço e, mais precisamente, o espaço escolar – podem levar ao observador a compreender, nos diferentes espaços, as informações que transmitem, como são estruturados em sistemas, como funcionam, como são produzidos e utilizados, que tipos de efeitos de sentidos são capazes de provocar em quem os utilizam, que histórias e vivências e, quais ideias de espaço são correntes.

No conceito de arquitetura que Lúcio Costa (1995) oferece, pode-se notar alguns pontos de encontro com a visão de Peirce sobre espaço, notadamente quanto a aspectos semióticos de sua conceituação. “Ordenar e organizar espaços” são, no entender de Lúcio Costa, o “propósito primordial” da construção. Essa ordenação e organização dos objetos devem seguir uma determinada finalidade e uma determinada função. Como o produto dessa organização e ordenação com determinada finalidade e intenção resulta em um objeto, seja ele um edifício, na extensão mais ampla do termo, seja ele outro objeto qualquer dado, esse objeto construído terá tantos significados quanto interpretantes houver. (MONTEIRO, 2006. p. 71).

## 3 | O CONCEITO DE ESPAÇO, SUA RELAÇÃO COM A LINGUAGEM E A ARQUITETURA

As questões concernentes ao conceito de espaço são pouco discutidas, pois o espaço, geralmente, não se conceitua, apenas se sente. Normalmente, não se pensa no espaço, mas nas coisas a serem alocadas em determinados locais. O Dicionário Aurélio trás vários significados e exemplifica-os, entre tantos, alguns correspondem bem às discussões propostas aqui:

> 1. Distância entre dois pontos, ou a área ou o volume entre limites determinados: O acidente com o pedestre resultou do estreito espaço da calçada. A casa foi construída num espaço pequeno. [...]. 6. Vagar, demora, delonga: A preparação da aula demanda maior espaço. [...]. Espaço arquitetônico. Arquitetura. Aquele que é gerado e limitado pelos elementos arquitetônicos, e no qual se manifestam, para quem nele demora, as diferentes dimensões da forma arquitetônica (visual, táctil, odorífica). [...] Espaço interno. Arquitetura. Aquele que é limitado por elementos edificados e coberto, como as salas, quartos, varandas e alpendres etc. [...]. (FERREIRA, 1999, verbete: Espaço)

Nas palavras de Carpintero (1986, p. 7), “o espaço é um vazio somente perceptível pelos cheios que o contém, cheios que, evidentemente, não são espaço”. Pode-se decorrer, então, que sua objetividade, ou subjetividade, o carrega de uma quase impossibilidade conceitual.

Para que se possa entender o espaço, ou mesmo alcançar informações mínimas que tragam possibilidades conceituá-lo, faz-se necessário transformá-lo em lugar informado.

> É necessário ultrapassar aquela totalidade homogênea do espaço para descobrir seus lugares nos quais a informação se concretiza, na medida em que produz aprendizado e comportamento traduzido nos seus signos: usos e hábitos. (FERRARA, 1993, p. 153).

Além de Ferrara (1993) que identificou no espaço seus elementos definidores, Silva (1997) destaca as relações entre as formas sociais e o espaço, bem como suas qualidades essenciais.

> Em primeiro lugar, as formas sociais podem ser ou não intrinsecamente dependentes do espaço (por exemplo, a forma nação é intrinsecamente dependente de um território). A consequência é que, da relação do grupo com seu território (proximidade ou exclusividade, isolamento ou pluralidade), se pode deduzir a sua estrutura. (SILVA, 1997, p. 86).

Todo o fazer humano é permeado pela linguagem em suas mais diferentes formas de expressão, e é a manifestação da linguagem verbalizada ou imagética, real ou virtual que traduz os conhecimentos, os saberes e o domínio do homem sobre o espaço. De fato, pois desde o seu nascimento o ser social, ou seja, o homem inserido em uma determinada sociedade, cria seu próprio "*modus operandi"* de percepção do espaço em concomitância com os demais estágios de sua formação. O reconhecimento desse espaço, enquanto lugar de pertencimento, dá a ele a sensação de aquisição de poder e de dominação.

A ideia de lugar origina-se de espaços orgânicos próprios do indivíduo, justo naquele estágio de desenvolvimento chamado, por Piaget, de sensório-motor. Daí decorre que o espaço, então, será caracterizado por uma consciência de "ação e de vivência", uma vez que a sua percepção será conhecida através da ação do ser sobre si mesmo.

Pode-se, então, dividir o processo de apreensão do espaço em três níveis: a percepção (apreensão do real), a formação da imagem (motivação semiótica) e o relacionamento da percepção e da imagem com informações mais elaboradas. Esses níveis formam um movimento entre as estruturas figurativas e operatórias e atividades sensoriais empíricas, teóricas e abstratas que formam a base da aquisição de conhecimento, enquanto apreensão do espaço (PIAGET, 2002, p. 9-ss).

Carpintero, em seu trabalho "Sobre o Conceito de Espaço" (1986), demonstra que essas fases do desenvolvimento prescritas por Piaget, também existem quando da percepção do espaço. Ou seja, é no próprio desenvolvimento da criança que se dá a formação dos processos perceptivos do espaço. Para Piaget, no entender de Carpintero (1986, p. 42), é na ação, no movimento, movimento corporal, que reside a "base da própria construção do sujeito". Um sujeito que, em sua inteireza, física e mental, articula movimento e linguagem como a base de sua ação em relação a si mesmo e aos espaços que ocupa e, tudo isso, em relação ao mundo.

Segundo Oliveira (1993, p. 48) "no significado da palavra é que o pensamento e a fala se unem em pensamento verbal". Desse modo é que, ao se pronunciar uma palavra, evoca-se seu significado. O significado de cada palavra é uma generalização ou conceito. Estes, por sua vez, são atos de pensamento. Assim, considera-se os significados como fenômenos do pensamento.

Numa relação intrínseca, espaço e linguagem podem ser abordados de diferentes formas, entre tantas, duas chamaram mais a atenção para esta reflexão: a do campo da arquitetura, que toma o espaço como produto e objeto de trabalho do arquiteto, e a da linguística, que entende o espaço como sendo apenas espaço informado, ou seja, espaço

de interlocução entre os sujeitos falantes.

Entretanto, é importante ressalvar que a dimensão da linguagem é maior que a do espaço, isto é, o espaço físico arquitetônico é uma expressão da linguagem humana, em seu sentido mais amplo, assim como tudo que ele constrói semanticamente – enquanto estudo do significado que os seres humanos utilizam para expressarem-se através da linguagem – e pragmaticamente, ou seja, a linguagem a serviço da comunicação.

Como as questões relativas à linguagem aplicam-se aos diversos campos da expressão humana, é preciso limitar o campo de atuação da linguagem da arquitetura. Para isso, é preciso refletir sobre seu principal meio de expressão e de trabalho: este meio é o espaço. É no espaço (entendido em toda a sua amplitude de significados, não só o espaço cartesiano, mas também o espaço social, o espaço vivenciado pela experiência humana) que a arquitetura efetivamente se manifesta e no qual os seus elementos podem ser arranjados.

A linguagem da arquitetura é, portanto, o espaço. Os invólucros formais que o definem (as paredes de uma construção, por exemplo), do ponto de vista da linguagem, são considerados não um fim em si, mas um instrumento: as alterações que se fazem neles têm como fim a alteração do espaço como ente a ser percebido pelo homem.

A acepção linguística do entendimento do espaço é a do espaço informado que deve ser entendido como aquele onde o poeta, o linguista, ou mesmo o falante comum, toma como seu universo de discurso. No discurso linguístico, segundo Fiorin (2001) somente há espaço enquanto informação contida nele próprio. Para ele, "o espaço é um objeto construído a partir da introdução de uma descontinuidade numa continuidade" (FIORIN, 2001, p. 260). Assim, pode-se perceber a caracterização do espaço interior em oposição ao espaço exterior, da mesma forma como se dá na arquitetura.

No entendimento de Lúcio Costa (1995), o domínio de uma certa linguagem arquitetônica, ou da própria arquitetura enquanto ação de "ordenar e organizar espaços", envolve o reconhecimento de que a criação arquitetônica surge a partir das relações formais e pragmáticas dos elementos a serem trabalhados, e que diferentes formas de organização das informações existentes resultam em produtos mais ou menos adequados a uma certa "intenção" e "finalidade".

Portanto, numa obra de arquitetura, os elementos da linguagem arquitetônica, utilizados em sua composição, se dão pela relação entre seus elementos e o todo, de modo a apropriar-se dos sentidos que lhe são atribuídos e dos mecanismos de significação desses espaços que são constituídos como resultado de condicionantes sociais ao longo do tempo, ou seus estereótipos sociais.

Bruno Zevi, em "Saber ver a Arquitetura*"* (1996), assevera que um edifício não é a soma de comprimento, largura e altura de seus diversos elementos, ele é o conjunto das medidas do vazio, do espaço interno, no qual os homens andam e vivem. Com o edifício escolar não poderia ser diferente, já que a educação sempre foi a mola motriz

que impulsiona os homens na busca de melhores condições de vida, ainda que seja para pequenos grupos sociais.

A arquitetura moldou os anseios e as necessidades da sociedade, notadamente urbana em seus primeiros tempos. Com o crescimento dos aglomerados urbanos, e o consequente surgimento de uma nova sociedade, os espaços foram se adaptando ao ideário das cidades, um interagindo com o outro, muito das vezes sem perceberem essa simbiose. Os coletivos urbanos se desenvolveram em diferentes eixos, mas não é forçoso admitir que as sociedades buscaram na educação o modelo básico para impulsionar seu desenvolvimento.

O Brasil desde sua descoberta, como colônia Portugal e por muito tempo depois, importava os modelos arquitetônicos dos povos que aqui aportaram. Muitas vezes, esses modelos não eram adequados para o clima e menos ainda para a forma de vida estabelecida num país tropical, mas a arquitetura dos espaços educacionais era idealizada conforme os costumes dos povos que colonizaram determinadas regiões do país. Muitos edifícios ainda subsistem até nos dias de hoje como espaços educacionais ou transformados em museus.

A linguagem que perpassa aos modelos arquitetônicos é a linguagem dos costumes e da tradição, isto é, daquilo que se compreende como o ideal para determinado tempo e lugar. Essa linguagem envolve todos os signos, ícones e símbolos que compõem um objeto (prédio escolar) construído, o que representa, também, o ideário das políticas públicas vigentes, e suas expressões conscientes.

A dimensão da ação consciente, apresenta, portanto, uma tríplice natureza, qual seja: a própria consciência (pensamento), os sentimentos (afetos) e a vontade (motivação), ou seja, consciência do pensamento, dos sentimentos e da vontade. Da mesma forma, a tríade professor, aluno e conhecimento, está interligada entre si como um fio profundamente tecido na trama do pensamento e da vontade, enquanto mediada pelo espaço escolar, responsivo e participativo no processo educacional.

Assim, enquanto processo, essa tríade se apresenta dinâmica, pois configura-se como constructo das ações desenvolvidas no interior das relações sociais que margeiam o ser social, imbricado de desejos de conhecimento. Essa dinamicidade dos processos tem estrita relação com o desenvolvimento dos espaços escolares ao longo da história das sociedades humanas, que modifica e molda seus atores num processo cíclico de ressignificação.

## 4 I CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo desta reflexão foi o de analisar a dinâmica da significação do espaço e sua conceituação, cotejando os assuntos pertinentes as áreas da educação e da linguagem em seus sentidos amplos.  Assim, com base nos autores citados, buscou-se conceitos que abarquem a semiótica e a ciência arquitetônica com olhos de educador,

voltados ao modo de fazer a educação em seu lugar primário, a escola.

O modo de fazer a arquitetura escolar de uma sociedade está intimamente ligada a sua forma de pensar, de modo que, ao longo da história, ela foi pensada segundo determinados conceitos de cada época, apresentando, cada qual, um sistema de valores que representam a postura que se pretende daqueles que se utilizam de seu espaço, e que nele convivem.

Superado as questões relacionadas ao conceito de espaço, enquanto problemática, a arquitetura se presta a pensar e a propor o espaço escolar, devendo voltar-se ao comprometimento para com as políticas públicas, no âmbito educacional, com vistas ao incremento da qualidade da aprendizagem, desbravando esteiras que levem a ultrapassar os limites impostos pela valorização da educação.

O estudo do espaço escolar, e das formas construídas e sua relação com os conceitos que subjazem ao espaço dentro de um processo educacional, mostra-se como instrumento facilitador da compreensão de uma educação coletiva ambientada nos diferentes constructos do espaço escolar, seus eixos ordenadores e as conexões existentes no estudo das múltiplas situações da escola. Assim, o espaço educacional revela uma paleta simbólica que fornece subsídios para a compreensão de experiências, individuais e coletivas, e as suas relações intrínsecas, imbricadas em sua representação social. Dessa forma, a escola deve afigurar-se como lugar de articulação, não por seu conteúdo formal, mas por sua qualidade formativa e de melhoria educacional.

Este é um desafio constante no ideário do educador e do arquiteto: um espaço escolar capaz de promover possibilidades de ações educativas. Sim, já que um arquiteto educador vê, de forma muito nítida, a intersemiose existente e inseparável que cruza linguagens, códigos, recursos, espaços e meios.

Nesse sentido, pode-se dizer que os modelos arquitetônicos dos espaços escolares, cujas estruturas, antes pensadas para a ambientação, socialização e integração das pessoas conviventes naquele espaço, hoje, precisaria passar por modificações, para atenderem ao requisitado para a convivência por conta da pandemia do Covid-19. Espera-se, porém, que este contexto de afastamento social seja superado o quanto antes, para que a arquitetura do espaço escolar volte a representar um ambiente informado: a escola. Um lugar onde transita a alegria, a socialização, a informação e a construção de conhecimentos.

## REFERÊNCIAS

CARPINTERO, Antônio. C. Cabral. **Sobre o Conceito de Espaço**. Trabalho apresentado ao Curso de Pós-Graduação em Estruturas Ambientais da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, Junho/1986

COSTA, Lúcio. Considerações sobre arte contemporânea. In: **Lúcio Costa, Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Olhar Periférico**. São Paulo, EDUSP, 1993.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI**: **O Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIORIN, José Luiz. **As Astúcias da Enunciação**. 2 ed. São Paulo: Ática. 2001.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P; RABINOW, H. D. **Michel Foucault**: **Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995

MONTEIRO, Marcos Rafael. **Notas para a Construção de um Diálogo entre a Arquitetura e a Semiótica**. [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Brasília – UnB, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (PPG-FAU), 2006.

OLIVEIRA, Marta Kohl de. **Vygotsky**: aprendizado e desenvolvimento um processo sócio-histórico. São Paulo: Scipione, 1993. Série Pensamento e ação no magistério.

ORTIZ, Renato. **Walter Benjamin e Paris** – individualidade e trabalho intelectual. Tempo Social, USP, São Paulo, v. 12, n. 1, 2000.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e Filosofia. São Paulo: Cultrix, 1972

PIAGET, Jean. **Epistemologia Genética**. Tradução de Álvaro Cabral; Revisão de Tradução Wilson Roberto Vaccari. 2ª ed. São Paulo, São Paulo. Martins Fontes, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **Teoria Geral dos Signos**. Como as Linguagens Significam as Coisas. São Paulo: São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2004

SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. **A Construção de Brasília, Modernidade e Periferia**. Goiânia, Ed. da UFG, 1997.

SVENSSON, Frank. **Arquitetura: Criação e Necessidade**. Brasília. DF. Ed. Universidade de Brasília, 1992.

ZEVI, Bruno. **Saber Ver a Arquitetura**. Tradução de Maria Isabel Gaspar, Gaëtan Martins de Oliveira. 5. ed. São Paulo, São Paulo. Martins Fontes, 1996.

# CAPÍTULO 20

# A SOCIOLOGIA DAS AUSÊNCIAS DE SANTOS E A CEGUEIRA DOS SABERES DE MORIN PELO VIÉS DOS REGIMES DE INTERAÇÃO DE LANDOWSKI

*Data de aceite: 01/06/2021*
*Data de submissão: 15/05/2021*

**Wiliana Carneiro Carvalho**
Universidade Federal do Tocantins (UFT)
Araguaína - TO
https://orcid.org/0000-0002-5378-481X

**Noelma Oliveira Barbosa**
Universidade Federal do Tocantins (UFT)
Araguaína – TO
http://lattes.cnpq.br/5334790503346123

**Bruno Gomes Pereira**
Centro Universitário Anhanguera Pitágoras Ampli
Santo André - SP
https://orcid.org/0000-0003-4083-3210

**Juscelino Laurindo dos Santos**
Universidade Federal do Tocantins (UFT)
Araguaína – TO
https://orcid.org/0000-0002-7717-8224

**RESUMO:** A semiótica, enquanto ciência dos sentidos, é apresentada aqui através de uma leitura sobre as críticas: de Boaventura à razão indolente (de Leibiniz) e de Morin à cegueira dos saberes, considerando que os Regimes de interação de Landowski emergem nos contextos onde se relacionam os sujeitos no seu dia-a-dia. Trata-se, portanto, de um trabalho de pesquisa bibliográfica, no qual são mobilizadas diferentes teorias para a compreensão da complexificação dos diálogos interdisciplinares que ora são mobilizados. O primeiro propõe a razão cosmopolita que se opõe ao modelo de racionalidade ocidental, o segundo sugere um paradigma emergente que considera a complexidade das relações sociais, e, o último refere-se às relações inerentes às diversas situações sociais, explicando a diversidade de experiências reais, nas quais os regimes de interação (programação, manipulação, ajustamento e acidente) aparecem. Este se assemelha aos contextos relacionados à produção de inexistência e de cegueira dos saberes, onde a ciência ocidental ainda prevalece como paradigma dominante.

**PALAVRAS-CHAVE**: Regimes de interação e sentido; Cegueira; Sociologia; Diálogo.

## SOCIOLOGY OF THE ABSENCES OF SANTOS AND THE BLINDNESS OF THE KNOWLEDGE OF MORIN THROUGH THE BIAS OF LANDOWSKI INTERACTION SCHEMES

**ABSTRACT:** Semiotics, while a science of the senses, is presented here through a reading about the criticisms: from Boaventura to indolent reason (from Leibiniz) and from Morin to the blindness of knowledge, considering that Landowski's interaction regimes emerge in the contexts where they relate subjects in their day-to-day lives. It is, therefore, a work of bibliographic research, in which different theories are mobilized to understand the complexification of the interdisciplinary dialogues that are now mobilized. The first proposes the cosmopolitan reason that is opposed to the Western rationality

model, the second suggests an emerging paradigm that considers the complexity of social relations, and the last refers to the relationships inherent to different social situations, explaining the diversity of real experiences. , in which the regimes of interaction (programming, manipulation, adjustment and accident) appear. This is similar to contexts related to the production of nonexistence and blindness of knowledge, where Western science still prevails as the dominant paradigm.
**KEYWORDS:** Interaction and sense regimes; Blindness; Sociology; Dialogue.

## 1 | INTRODUÇÃO

A busca pela compreensão das relações que se estabeleceram na modernidade do século XXI leva-nos constantemente a alguns questionamentos acerca da situação presente das ciências no seu conjunto e do sentido de progresso que a ciência dos séculos passados nos tem imposto ainda hoje. Ou seja, modelos teóricos eficientes e metodologias estritas de apreensão da realidade são postas sobre o mundo. Entretanto, esses modelos de compreensão do mundo nos apresenta como horizonte um conhecimento utilitário e funcional, por vezes desprovido da capacidade de domínio e transformação do real. Dessa forma, não mais satisfaz à complexidade que a sociedade moderna se tornou.

É nesse contexto que são construídos diferentes paradigmas referentes à estrutura social em que o sujeito está imerso. Tais paradigmas são modelos de construção científica que se remodelam em conformidade com as razões pragmáticas que a contextualiza. Nos últimos anos, além disso, também é possível entender que tais reformulações nos paradigmas tentam responder, também, as especificidades do objeto a ser pesquisado, o que engloba questões extralinguísticas, de natureza sociológica, filosófica, pedagógica e de outras várias áreas do conhecimento humano.

Estudiosos apontam que a crise do paradigma dominante do conhecimento e sua impositiva identidade social global é o resultado da confluência de uma pluralidade de condições que, surgidas no cerne das sociedades contemporâneas, denunciam a decadência desse paradigma precedente, o qual desconhece as relações entre a produção-reprodução da existência e a formação dos sujeitos como humanos do seu tempo. Esse paradigma dominante contrapõe a moralidade das regras da produção capitalista à afirmação desses sujeitos e de suas necessidades e direitos, o que resulta em crise existencial, principalmente, para os grupos minoritários (cf. SANTOS, 2012).

Essa nova análise da sociedade tem trazido novos questionamentos ao modelo de racionalidade dominante, este imposto como a única forma credível de conhecimento. Ao partir dessa perspectiva, o presente artigo busca traçar um diálogo entre três autores, o sociólogo português Boaventura Sousa Santos, com sua Sociologia das Ausências; o sociólogo francês Edgar Morin, com sua Inteligência Cega e o Paradigma da Complexidade, e; o semiólogo e sociólogo francês Eric Landowski, com seus Regimes de Interação e os sentidos e nuances de Presenças do Outro. Esses três autores questionam a efemeridade

humana, dadas às condições de manutenção da vida e das relações que se estabelecem entre produtor e produto do conhecimento, onde muitas experiências reais não são observadas no centro dessa produção, contrariando, assim, o entendimento de que o todo é maior que a soma das partes.

Boaventura Sousa Santos põe em questão as vozes das "minorias" que, segundo ele, são ocultadas e desacreditadas por estarem fora dos centros hegemônicos de produção da ciência social. O autor faz sua crítica ao que chama de razão indolente (de Leibiniz) e chama de "desperdício de experiências" o fato de toda a produção da cultura e do conhecimento inerente a essa minoria ser desvalorizada e colocada à condição de "não credível". Paralelamente, Edgar Morin mostra que as ignorâncias, que ele chama de cegueiras são perigos, pois têm caráter comum e resulta de um modo mutilador de organização do conhecimento, incapaz de reconhecer e apreender a complexidade do real. Enquanto Eric Landowski, com a sua teoria semiótica, funda os regimes de interação, que buscam explicar as relações existentes entre as práticas sociais em sua diversidade, propondo uma possibilidade de narratividade capaz de descrever as ações realizadas pelos seres humanos nas diversas situações em contexto social.

## 2 | SOCIOLOGIA DAS AUSÊNCIAS DE BOAVENTURA

A proposta da Sociologia das Ausências, apresentada por Boaventura Sousa Santos em seu ensaio intitulado "Para uma Sociologia das Ausências e uma Sociologia das Emergências" e elaborada a partir de uma reflexão epistemológica, fruto do desenvolvimento de um projeto que trouxe o título de "A investigação da participação social". Esse projeto foi dirigido pelo autor em seis países, cinco dos quais, semiperiféricos e de diferentes continentes (África do Sul, Brasil, Colômbia, Índia e Portugal), monstra iniciativas, movimentos e experiências nas áreas temáticas: democracia participativa; sistemas de produção alternativos; multiculturalismo, direitos coletivos e cidadania cultural; alternativas aos direitos de propriedade intelectual e novo internacionalismo operário. Para confirmar a hipótese de que "os conflitos entre a globalização neoliberal hegemônica e a globalização contra hegemônica são mais intensas nesses países, o autor selecionou o sexto país dessa pesquisa, como país periférico e dos mais pobres do mundo: Moçambique.

O projeto propunha-se "estudar as alternativas à globalização neoliberal e ao capitalismo global, produzidas pelos movimentos sociais e ONGs na luta contra a exclusão e discriminação em diferentes domínios sociais. visou "determinar em que medida a globalização alternativa está sendo produzida a partir de baixo e quais são as suas possibilidades e limites". Uma investigação, portanto, fora dos centros hegemônicos e de produção da ciência social, cuja implicação resultou no cruzamento de diferentes culturas e formas de interação entre a cultura e o conhecimento científico ou entre o conhecimento científico e o não científico. Essa iniciativa debruçou-se sobre lutas e movimentos

alternativos, segundo o autor, fáceis de desacreditar e localizadas demais para constituir-se alternativas credíveis ao capitalismo.

Assim sendo, foi possível ao autor considerar que a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que o que a tradição científica ocidental conhece e considera importante. Isso é uma riqueza social que ele considera desperdiçada e que, desse desperdício, nutrem-se as ideias de que “a história chegou ao fim”, que não há mais alternativas. Daí, o autor acredita que para combater o desperdício da experiência, tornar visíveis as iniciativas e movimentos alternativos e lhes dar credibilidade, *de pouco serve recorrer à ciência social tal como a conhecemos*, pois a considera responsável por esconder ou *desacreditar* as alternativas. É necessário um modelo diferente de racionalidade, não um novo tipo de ciência social

Boaventura Sousa Santos argumenta que sem uma crítica contundente ao modelo de racionalidade ocidental dominante, qualquer proposta de análise social, por mais alternativas que se julguem, tenderá a reproduzir o mesmo efeito de ocultação e descrédito. Assim, ao proceder-se a essa crítica, baseado na racionalidade indolente de Leibniz, o autor propõe os prolegómenos de outro modelo de razão, uma *razão cosmopolita*, para a qual a sociologia das ausências é o primeiro procedimento sociológico a ser realizado. Como ponto de partida, são necessárias três situações:

| | |
|---|---|
| 1ª | A compreensão do mundo excede em muito a compreensão ocidental do mundo; |
| 2ª | A compreensão do mundo e a forma como ela cria e legitima o poder social tem muito a ver com as concepções do tempo e da temporalidade; |
| 3ª | A característica mais fundamental da concepção ocidental de racionalidade é o fato de, por um lado, contrair o presente e, por outro lado, expandir o futuro. |

Quadro 01: Situações de Saberes.

Fonte: SANTOS (2002)

Para o autor, a razão metonímica apropriou-se de debates antigos como entre o holismo e o atomismo, ainda hoje continua a presidir aos debates mesmo quando se introduziu neles o multiculturalismo e a ciência passou a multicultural. Os saberes que não são científicos, nem filosóficos e não são ocidentais continuam fora do debate. Por isso não houve, segundo o autor, estruturação da ciência. As possíveis variações do movimento ou desenvolvimento das partes não afetam o todo e são vistos como particulares. Assim, há uma homogeneidade entre o todo e as partes, as quais não possuem existência fora da relação com a totalidade.

Por esse pensamento, são várias as lógicas e os processos através dos quais a razão metonímica produz a não existência de tudo aquilo que não cabe na sua totalidade e no seu tempo linear. É essa monocultura racional que une as diferentes lógicas de produção de não existência social, que resultam na subtração do mundo e na contração do

tempo presente, entendido como desperdício da experiência, aparecem em cinco formas principais: o ignorante, o residual, o inferior, o local e o improdutivo. As realidades que estas conformam estão apenas presentes como obstáculos em relação às realidades que contam como importantes (científicas, avançadas, superiores, globais ou produtivas).

Ao proceder à Sociologia das Ausências, o autor parte de indagações que visam identificar os modos de confrontar e superar a concepção de totalidade e a razão metonímica que a sustenta, pondo em questão cada uma das lógicas de produção de inexistência e opondo-lhes os respectivos modos de ecologias.

| **Lógicas de produção de inexistência (monoculturas)** | **Ecologias** |
|---|---|
| **Lógica do saber e do rigor do saber** – a transformação da ciência moderna e da alta cultura constituem critérios únicos de verdade e de qualidade estética. A não existência assume a forma de ignorância ou de incultura. | **Ecologia dos saberes** – a identificação de outros saberes e critérios de rigor que operam credivelmente em contextos e práticas sociais; o confronto e o diálogo entre diferentes processos, através dos quais práticas diferentemente ignorantes se transformam em práticas diferentemente sábias. |
| **Lógica do tempo linear** – a ideia de que a história tem sentido e direção únicos e conhecidos. Progresso, revolução, globalização trazem a ideia de que na frente do tempo seguem os países centrais do sistema mundial. Declara como atrasado tudo o que, segundo a norma temporal, é assimétrico em relação ao que é avançado. | **Ecologia das temporalidades** – para restituir a temporalidade própria e a possibilidade de desenvolvimento autônomo dos ausentes, este domínio visa libertar práticas sociais do seu estatuto de resíduo. As experiências são consideradas residuais porque são contemporâneas de forma à temporalidade dominante, o tempo linear não é capaz de reconhecer. |
| **Lógica da classificação social** – assenta-se em atributos que negam a intencionalidade da hierarquia social. A relação de dominação é a consequência e não a causa da hierarquia e pode ser mesmo considerada como uma obrigação de quem é classificado superior, como se houvesse uma naturalidade da inferioridade. | **Ecologia dos conhecimentos** – uma nova articulação entre o princípio da igualdade e o princípio da diferença e abre caminho para a possibilidade de diferenças iguais – ecologia de diferenças feita de reconhecimentos recíprocos. Consiste na desconstrução tanto da diferença quanto da hierarquia. |
| **Lógica da escala dominante** – o universo e o global são formas que expressam a escala dominante na modernidade ocidental. O universalismo é a escala das entidades ou realidades que vigoram independentemente de contextos específicos. A não existência é produzida sob a forma do particular e do local. | **Ecologia das trans-escalas** – recuperação do que no local não é efeito da globalização hegemônica. Ao desglobalizar o local, relativamente à globalização hegemônica, a sociologia das ausências explora também a possibilidade de uma globalização contra hegemônica, amplia a diversidade das práticas sociais ao oferecer alternativas ao globalismo localizado. |

| | |
|---|---|
| **Lógica produtivista** – assenta-se na monocultura dos critérios de produtividade capitalista e aplica-se tanto à natureza – improdutividade é esterilidade, quanto ao trabalho humano – improdutividade é preguiça ou desqualificação | **Ecologia da produtividade** – consiste na recuperação e valorização dos sistemas alternativos de produção, das cooperativas operárias, das empresas autogeridas, da economia solidária, etc. que o modelo produtivista capitalista ocultou ou descredibilizou. |

Quadro 02: Lógicas de produção de inexistência (monoculturas) e respectivos modos de ecologia.

Fonte: SANTOS (2002)

A sociologia das ausências busca reconstruir o que são essas formas para além da relação de subalternidade, objetivando revelar a diversidade e multiplicidade das práticas sociais e credibilizar o conjunto por contraposição à credibilidade exclusiva das práticas hegemônicas. Para isso, segundo o autor, é necessário imaginação sociológica, na forma da imaginação democrática – que permite o reconhecimento de diferentes práticas e atores sociais e da imaginação epistemológica. Essa democracia deve permitir diversificar os saberes, as perspectivas e as escalas de identificação, análise e avaliação das práticas. O que é possível através daquilo que Boaventura Sousa Santos chama de *Processo de Tradução.*

O trabalho de tradução procura captar a relação hegemônica entre as experiências e o que nestas está para além dessa relação. Incide tanto sobre saberes (onde assume a forma de uma *hermenêutica diatópica*, que parte da ideia de impossibilidade da completude cultural, voltando-se para a interpretação entre duas ou mais culturas com vistas a identificar preocupações isomórficas entre elas e as diferentes respostas que as fornecem), quanto sobre as práticas sociais e seus agentes. Essas práticas, por envolverem conhecimento, são também práticas de saber, importante entre práticas não-hegemônicas, uma vez que a inteligibilidade entre elas é uma condição da articulação recíproca.

Em síntese, o trabalho de tradução é complementar ao da sociologia das ausências, pois, tendo em vista o que traduzir, entre quê, quem e quando traduzir e seus objetivos, cria a inteligibilidade, coerência e articulação num mundo enriquecido pela multiplicidade e diversidade. Estes, fruto do aumento das experiências disponíveis e possíveis emergidas por esta mesma sociologia. Tudo isso nos diz que a tradução é, simultaneamente (e por excelência), um trabalho intelectual e político, necessário para *dar sentido ao mundo depois de ele ter perdido o sentido e a direção automáticos* que a modernidade ocidental pretendeu conferir-lhes ao planificá-lo (SANTOS, 2002).

## 3 | A INTELIGÊNCIA CEGA DE MORIN

Edgar Morin demonstra uma séria inquietação com toda a problemática surgida em decorrência do avanço do conhecimento e do desafio que a globalidade coloca para o

século XXI. Da mesma forma que Santos (2002), contrapõe seus conceitos aos princípios cartesianos de fragmentação de saberes e dicotomia das dualidades e sugere que um novo paradigma seja pensado para lidar com os problemas da contemporaneidade, já que, segundo ele, a questão de organização do conhecimento é resultante da lógica comandada por paradigmas, os quais determinam a nossa visão das coisas e do mundo.

Ao falar da teoria da complexidade e transdisciplinaridade em seu livro *Introdução ao Pensamento Complexo*, o autor nos apresenta o texto "A inteligência cega", como parte desse escrito, onde traz uma análise bem crítica sobre a existência humana, criticando exatamente a pretensão de se buscar pesquisas que sejam exatas e simétricas, uma vez que baseados em paradigmas já estabelecidos e que, por assim ser, não mais condizem com as demandas do homem moderno.

O autor argumenta que essas ignorâncias são espécie de cegueiras, as quais são perigosas, pois têm caráter comum e resulta de um modo deturpado de organização do conhecimento, que não pode ou não é capaz de reconhecer e apreender a complexidade do mundo real, esta enquanto "tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem o nosso mundo fenomenal*".* (MORIN, 2007, p. 20)

Assim, a inteligência cega, como resultado da disjunção, redução e a abstração, positivos até o século XX, não pode contribuir com a ciência do século XXI. Esse paradigma, segundo ele, separa o observador e a coisa fruto de sua observação, destruindo dessa forma os conjuntos e as totalidades e levando-nos a uma mutação do conhecimento, o qual ignora as formas de saberes que sustentam as relações humanas e não permite que as ciências possam trocar informações e favorecer o avanço de um conhecimento mais profundo.

O autor não objetiva trazer metodologias e nem atalhos que evidenciem o vínculo entre os diferentes saberes, ou entre as ciências, mas "sensibilizar para as enormes carências de nosso pensamento, e compreender que um pensamento mutilador conduz necessariamente a ações mutilantes." (MORIN, 2007, p. 15).

A partir desse ponto, Edgar Morin nos fala sobre o *sistema aberto,* enquanto forma de conexão com o meio ambiente, que busca explicar o caráter inconstante e determinado do ecossistema, sugerindo, com a sua *scienza nuova,* que a pesquisa possa se utilizar de teoria, metodologia e epistemologia, e que seja aberta para trocas, pois considera o saber completo inatingível e o complexo sempre como parte do universo.

## 4 I OS REGIMES DE INTERAÇÃO DE LANDOWSKI

Baseado na oposição contínuo/descontínuo, Eric Landowski funda os regimes de interação como modelos parciais de explicação da realidade, os quais podem ser identificados no discurso das diversas relações humanas ou mesmo nas interações com objetos animados ou inanimados e, nos mais variados contextos movidos por competências

e papéis que justificam sua existência. As diferentes formas de viver, de lidar com o outro fazem surgir, junto a cada situação, diferentes modos de interagir.

A regularidade das ações rotineiras (dia a dia) em casa, no trabalho, no percurso entre um e outro; a motivação e a intenção que se tem ao executar alguma atividade; a sensibilidade no ato de realização dessa atividade e a possibilidade do inesperado são exemplos simples de como ocorrem essas interações entre os indivíduos e entre os indivíduos e as coisas, estejam eles onde estiverem com suas intenções e propósitos.

O autor apresenta, então, quatro modelos de narratividade, capazes de descrever e analisar o real em um *fazer fazer* em diferentes estilos.

| **Os Regimes de Interação** | |
|---|---|
| Programação | Fundado na *regularidade* simbólica ou causal, promove a *segurança* na execução de alguma atividade, o que acaba tornando a realidade *insignificante,* através do congelamento do papel temático. |
| Manipulação | Fundado na *intencionalidade*, apresenta um risco limitado, ou seja, só há risco até o sujeito da intencionalidade achar necessário continuar com seu propósito. Busca ter significação através de um *fazer* o outro *querer* (competência modal) por motivação decisória ou consensual. |
| Ajustamento | Fundado na *sensibilidade*, apresenta o risco da *insegurança* e busca fazer sentido através de uma sensibilidade perceptiva ou reativa, isto é, um *fazer* o outro *sentir* (competência estésica). |
| Acidente | Fundado na *eventualidade*, visto como uma *probabilidade* mítica ou matemática, apresenta o *risco puro*. A insensatez é o sentido provocado pelo papel catastrófico. |

Quadro 03: Os Regimes de Interação, segundo Eric Landowski.

Fonte: LANDOWSKI (2014)

Assim como Algidras Julien Greimas (1983), Eric Landowski vê no *contínuo* o mundo da ordem, no qual todas as interações são tão bem programadas que surge, em decorrência disso, uma necessidade em quebrar o enfado dos programas fixos; inventa, então, as condições do ajustamento, a sensibilidade e a estesia (OLIVEIRA, 2010, p. 10-12) e, ainda, o acidente que será a total negação desse *contínuo* insignificante. Ao ocupar-se desses regimes remete-nos a tantas maneiras gerais e diferenciadas de estar no mundo, vendo na teoria sociossemiótica uma contribuição para explicar as experiências sociais reais.

Tendo como objeto de estudo o sentido, a sociossemiótica é uma teoria de produção e de apreensão do sentido em ato e tem o papel de teorizar seu objeto a partir da interação que lhe servirá de instrumento articulador. Pensar o sentido e analisá-lo sociossemioticamente por meio dos objetos dentro dos seus diversos contextos é trazer a noção de interação no problema da significação, conforme Eric Landowski.

A sociossemiótica surge, portanto, nas práticas de construção, de negociação e de intercâmbio de sentido que, por sua vez, são responsáveis por construir o "social" enquanto

universo de sentido, isto é, a análise dos processos (as interações) entre sujeitos ou entre o mundo e os sujeitos. Trata-se da semiótica da ação, a atenção volta-se para o ato em que o objeto se apresenta, considerando por parte do sujeito, a *leitura*, o reconhecimento das formas da realidade e, a *captura* dos objetos, a apreensão do sentido por meio do sensível, o que implica as diferentes "formas de ser o mundo", as diferentes formas de olhar um objeto. Eis que é nesse ponto que se encontra a problemática da interação, oriunda das narrativas do mundo, de onde se espera distintos modos de significação, em modos de ler e de capturar diferentes e, portanto, regimes de interação também distintos.

Nesse sentido, os encontros entre os actantes acontecem de duas formas: por *interação* e por *coincidência*. A **interação** propriamente dita decorre das relações por intencionalidade e pelo contato através da sensibilidade, ambos mediados pela competência modal ou estésica, por meio da manipulação ou do ajustamento. A **coincidência** acontece quando dois percursos independentes se cruzam por meio de uma relação, por uma instância terceira que determina os papéis temáticos próprios a cada ator que, em acordo com as circunstâncias, os fazem entrar em conjunção ou em colisão, na programação ou no acidente. O que constrói o sentido em tudo que se faz, em qualquer que seja a situação, são as relações existentes, o intercâmbio, as mediações entre os *actantes*[1].

## 5 | O RECONHECIMENTO DO *OUTRO*[2], A COMPLEXIDADE EM QUESTÃO E OS PROCESSOS DE TRADUÇÃO

Ao propor a sociologia das ausências, Boaventura Sousa Santos tenta mostrar a existência inesgotável de experiências sociais em curso hoje, considerando o presente um momento amplo, cheio de oportunidades e disponibilidades, as quais não se deve desperdiçar. Apropriar-se delas é uma alternativa de acréscimo, de conhecimentos e de valores diversos das diferentes práticas sociais. Segundo o autor, há, agora, uma relação de junção entre o que não se considerava ou não era importante no modelo de racionalidade ocidental com o tempo presente, antes contraído e não valorizado em sua amplitude. O presente é expandido e entra em conjunção com o "agora", com a diversidade de experiências sociais do hoje que, para Edgar Morin, são formas de saber que devem dialogar entre si para o reconhecimento dessa amplitude.

As lógicas da não-existência, apontadas e explicadas por Boaventura Sousa Santos e entendidas em Edgar Morin como pensamento mutilador, que desvincula observador e coisa observada, são as verdadeiras responsáveis pela disjunção de todo esse aparato de alternativas, com o "momento", que deveria permitir sua existência como algo disponível (o presente), enquanto forma, também, de conhecimento de outras realidades fora dos centros hegemônicos, outras vivências ou diversidade de saberes (MORIN, 2007), culturas,

1 Aquele que realiza ou sofre um ato. Actantes na narração (ou no enunciado): sujeito/objeto; destinador/destinatário. (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p.12)
2 LANDOWSKI (2012, p. 4).

principalmente, de experiências daqueles grupos ocultados pela razão indolente.

A esse respeito, ao propor a dilatação do presente, Boaventura Sousa Santos pretende a proliferação das totalidades. Que estas coexistam com outras formas de "pensar os termos das dicotomias fora das articulações de poder que os unem, como primeiro passo para o libertar dessas relações, e para revelar outras relações alternativas que têm estado ofuscadas pelas dicotomias hegemônicas" (2002, p. 246). Essa reflexão Edgar Morin busca ao falar das trocas de saberes, com a concepção de *sistema aberto* e sugestão da *scienza nuova.*

Edgar Morin, ao falar da *Complexidade*[3], faz referência ao que, em suas palavras, seria o *outro* e a *não-existência.* Estes como uma parte cindida dentro do seu contexto e importância. Uma parte que está dentro de um todo composto por várias outras partes e que precisam estar em diálogo: articular as partes, possibilitar a troca, incorporar unidade e diversidade com coerência. À medida que há superação de conhecimento, automaticamente, por outro lado, há uma ignorância a respeito de algo, havendo sempre o desconhecimento sobre alguma coisa. Desta forma, haverá sempre a necessidade da pesquisa sobre novas formas de metodologias. A crítica de Boaventura Sousa Santos é pertinente ao trazer à tona uma proposta de racionalidade que permita o aparecimento e a existência de outras alternativas de pensamento, de saberes e de práticas sociais. Este autor mostra, através de sua sociologia, os "processos de tradução", no qual se dá a interação por *ajustamento*, por meio do diálogo entre o diverso.

> Deste princípio de incompletude de todos os saberes decorre a possibilidade de diálogo e de disputa epistemológica entre os diferentes saberes. O que cada saber contribui para esse diálogo é o modo como orienta uma dada prática na superação de uma certa ignorância. O confronto e o diálogo entre saberes é um confronto e diálogo entre processos através dos quais práticas diferentemente ignorantes se transformam em práticas diferentemente sábias. (SANTOS, 2002, p. 250)

Nesse momento, ocorre o ajustamento por meio das relações sensíveis em que as presenças dos corpos experimentam o sentir o *outro* em ato, pelos mecanismos de sentir, de interagir, de enunciar, somando significados, saberes, culturas, conhecimentos, e ressignificando-os na duração da interação. Boaventura Sousa Santos, um investigador por excelência sobre a amplitude da compreensão do mundo, tenta fazer, dessa forma, o ajustamento entre as sociedades credíveis e não credíveis, através da tradução de saberes, isto é, sentir como o próprio autor fez, ao ir a campo, conhecer e ver de perto a forma como vivem esses grupos, como pensam e como agem essas sociedades fora dos centros hegemônicos. Em metodologia contrária a essa, reside exatamente a crítica da inteligência cega de Edgar Morin, a busca por pesquisas que sejam exatas e simétricas, obedecendo os paradigmas já estabelecidos.

---

3 MENDES, Iba. A teoria do pensamento complexo de Edgar Morin. Disponível em: http://www.ibamendes.com/2011/03/teoria-do-pensamento-complexo-de-edgar.html. Acesso em 15/09/2015.

Recorre-se sempre ao modo de viver capitalista para compreender as formas de descrédito do diverso. Os sujeitos são manipulados pela filosofia do ter, do consumismo, onde o mais importante é adquirir o que é divulgado na mídia através dos meios de comunicação.  Não há mais busca por valores, realizações honestas e éticas. Além disso, o capitalismo promoveu a divisão do trabalho e também de "classes" sociais, baseados na força do trabalho e da venda de mão-de-obra, surgindo assim o que Edgar Morin chama de *simplificação*[4], especialização em determinadas áreas de conhecimento etc. O progresso tecnológico impôs um novo padrão de conhecimento, menos discursivo e mais operativo, portanto, divisor de grupos, que bem se observa nas lógicas de produção de *não existências* de Boaventura Sousa Santos.

A lógica produtivista classifica o improdutivo como desqualificado e preguiçoso, a lógica da classificação social deixa claro a naturalidade do inferior a outrem, como consequência e não causa e, daí se coloca como detentora do conhecimento. São poucas as realidades locais que vigoram com destaque ou como credíveis, aquelas que se sobressaem fazem com que, inconscientemente, as outras se tornem ou se sintam naturalmente inferiores e atrasadas diante delas.

Nesse viés, de diferentes modos de pensar, produzidos a partir da visão capitalista excludente das minorias e sobre a qual Boaventura Sousa Santos refere-se em sua pesquisa dentro dos centros hegemônicos e não hegemônicos, é caracterizada pela cegueira a que criticou Edgar Morin. É que o pesquisador em sociossemiótica direciona seu olhar, atentando-se para a distinção dos "modos de ser" e observando o *aqui* e o *agora* (o ato) do seu objeto.

As formas como interage cada sujeito de ação, agindo segundo cada uma das lógicas, constroem o sentido em cada situação colocada. Dessa maneira, o modo operacional de trabalho traz relações em que os indivíduos interajam por *programação*, objetivando unicamente a eficácia na produção do trabalho. Consequentemente, o que se vê após a produção em grandes quantidades é o comércio dos produtos, que depois são anunciados na mídia, em propagandas elaboradas intencionalmente para convencer o suposto consumidor, emergindo aí interação por *manipulação*.

Nos casos citados acima, entraram em questão as figuras do manipulador e do programador dotados de competências modais: fazer fazer, fazer saber, fazer querer. O acidente ocorre quando, na ação programática, o sujeito da ação modifica toda a sua programação rotineira, então o resultado é o descontínuo, a interrupção do seu trabalho em virtude do inesperado ou do acaso. Já o ajustamento ocorre quando os actantes interagem entre iguais, seja entre humanos ou entre humanos e não humanos, ambos sentindo o outro de forma estésica, por meio da sensibilidade do corpo. Percebe-se o ajustamento nos processos de tradução sobre o qual fala Boaventura Sousa Santos e no diálogo dos

---

4 MENDES. Iba. A teoria do pensamento complexo de Edgar Morin. Disponível em: thttp://www.ibamendes.com/2011/03/teoria-do-pensamento-complexo-de-edgar.html. Acesso em 15/09/2015.

saberes, advogado por Edgar Morin.

## 6 | AS LÓGICAS DA NÃO EXISTÊNCIA, A CEGUEIRA E A PROGRAMAÇÃO

Ao referir-se ao risco aceito em Interações Arriscadas, Eric Landowski (2012, p.17) traz a questão de que não se deve ter por base somente certezas absolutas, para não inibir o desejo de ação, nem submeter-se puramente ao aleatório para não lançar-se às incertezas e às possibilidades de catástrofes. Nesse sentido, planejar para tentar prever uma determinada situação como forma de controle da ordem não seria tão ruim, porém, se demasiadamente feito, um indivíduo, deste modo, condena-se ao imobilismo. Rejeitar esse controle é correr o risco daquilo que o desconhecido pode trazer. Programar é lidar de forma que não haja diálogo, justamente pelo fato de somente comunicar, não havendo espaço para a conversa, para trocas; portanto, o outro é impossibilitado de expressar seu pensamento. A não-existência é consequência do "fazer como todo mundo", esta em prol de "um valor universal aos usos locais", aos modos de viver, de agir e reagir, de sentir e de pensar que são os nossos (LANDOWSKI, p.05, 2012). O Outro não é reconhecido dentro de suas particularidades, reconhecem-se apenas as diferenças de identidade, as quais são vistas como uma ameaça em sua homogeneidade, enquanto há uma consciência coletiva que determina a verdade e a ordem. Eis o contínuo ao qual se refere Eric Landowski. Ao depararmos com a visão de Boaventura Sousa Santos, que almeja uma reinvenção da emancipação social, e com a visão de Edgar Morin, em sua busca por um novo paradigma, percebe-se que o modo de ser gerado com/pelo capitalismo é dominante e regido por competências modais[5] identificáveis no que podemos chamar atualmente de organizações sociais.

Ao lidar com práticas sociais, os três autores percebem o mundo de forma monótona pelo excesso de coesão, dessemantizado pela demasia de precauções e prudências caracterizadas pela ação programática. As lógicas das quais fala Boaventura Sousa Santos Sousa Santos e a cegueira criticada por Edgar Morin são "frutos" do capitalismo (que influencia e domina os comportamentos humanos), do apego ao modelo ocidental de ciência e das organizações sociais, que, movidas por reduzir os riscos de fracasso, organizam suas atividades com objetivos bem definidos. A não-existência e a cegueira são produtos dessas relações, que promovem o determinismo, a definição de papeis temáticos apropriados em suas devidas funções e suprimem os modos de pensar do outro.

São estas monoculturas legítimas, não havendo espaço para outras práticas de saberes. A lógica produtivista é perceptível no trabalho humano por objetivar a produção e o lucro, onde permanece a ideia de gestão, previsão, controle e êxito. Um bom exemplo é a Educação brasileira que passou a ser caracterizada como um serviço, uma organização

5 BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria do Discurso: fundamentos semióticos. São Paulo. Editora Humanittas, 2001, p.49

social sempre movida pela lógica da segurança em suas previsões para alcançar o sucesso. Assimiladoras, essas organizações "modelam" os indivíduos numa adaptação unilateral, em um fazer ser de acordo com sua necessidade de busca de lucros e de bons resultados perante a concorrência do mercado.

> No regime da programação, "conversar" consiste no fundo em praticar uma forma de monólogo a dois (ou a vários): tem-se aí a modalidade mínima da interlocução, reduzida seja a trocas de opiniões convencionais,[...], seja a um quadro de perguntas e respostas delimitadas por umquadro e objetivos precisos, como na "consulta" médica ou jurídica. Cada qual reproduz aí uma espécie de texto previamente escrito, série de enunciados requeridos pela situação, como se a língua mesma ou qualquer outra codificação do dizer funcionassem sozinhas pela boca dos locutores. [...] quanto mais programada pelo contexto parece cada intervenção, mais seu sentido se prestaa seradivinhado de antemão e mais a interlocução tende à insignificância. (Landowski, 2014, p. 91)

Cabe lembrar que os condicionamentos socioculturais, derivados da coerção social ocorrem exatamente por causa dessas regularidades comportamentais programadas pelo social. "Uma sociedade que, em nome da conservação da vida, não permitisse a seus membros atuar a não ser baseando-se em certezas absolutas condenar-se-ia a um imobilismo mortal" (LANDOWSKI, 2014, p.18)

A lógica da classificação social distribui e classifica a população em categorias, hierarquiza e faz seguir a ordem do que está planejado, prevendo acontecer coincidentemente o que está previsto. Uma mudança no plano, pequena que seja, poderia levar à catástrofe, por isso, a ideia de prudência. A lógica do tempo linear se manifesta na assimetria que denuncia o atraso e o avanço, responsável por diferenciar os lugares. A linearidade do tempo produz uma monocultura que ignora o presente e exclui o que é atrasado em termos de progresso, tornando-o "resíduo" do que é dito tradicional, obsoleto ou subdesenvolvido, por exemplo. O progresso está ligado ao capitalismo. Assim, as diferenças naturalizam-se e reforçam-se continuamente, resultando desse modelo classificatório existente na sociedade. Haverá sempre entidades aptas a vigorarem mais que outras, tornando-se rivais e fazendo "incapacitadas" daquelas não reconhecidas. Nesse sentido, a alteridade, palavra definida por Eric Landowski como diferenças vindas de alhures, também é vista como ameaça à homogeneidade dita imutável, muitas vezes provoca a exclusão social de determinados grupos, "as minorias". Estes são também considerados como produtos das lógicas de não-existência e cegueira de saberes. Edgar Morin deixa claro que o diálogo é a melhor forma de compreender a complexidade dessas realidades, é estar aberto ao universo (MORIN, 2008, p. 30), é contextualizar e compreender o global, reconhecendo tudo o que é singular. Nesse ponto, Eric Landowski tem o ajustamento como uma forma sensível de interagir emergente nesses contextos de reconhecimento do outro.

## 7 I CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por dedicar-se a registrar as condições de emergências do sentido, baseando-se nos contextos situacionais, a semiótica contribui para uma melhor compreensão da diversidade de condições dessas emergências. “Os indivíduos humanos produzem a sociedade em e mediante suas interações, mas a sociedade, enquanto um todo emergente, produz a humanidade desses indivíduos trazendo-lhes a linguagem e a cultura.” (MORIN, 2000). Dessa maneira, os estilos de sentido se configuram exatamente junto aos regimes de interação de sentido, emergentes nas relações entre os indivíduos em sociedade, em qualquer que seja a ocasião. Constrói-se, então, o sentido na implantação do outro, na interação com o outro, nos pontos de vista relativos à posição do observador em relação à experiência considerada. Boaventura Sousa Santos, Edgar Morin e Eric Landowski dialogam à medida que se valem das experiências sociais como um ponto de partida para a busca do sentido, seja através da interações, das linguagens, das culturas, no ato mesmo da interação, percebendo o aqui e o agora, numa busca por uma sociedade mais justa (i) por Boaventura Sousa Santos, através da crítica à sociologia das ausências; (ii) por Edgar Morin, com a crítica à cegueira do saber em busca de um novo paradigma; e, (iii) por Eric Landowski, na busca do sentido que é construído pela sociedade nas relações decorrentes dessas interações entre os sujeitos.

## REFERÊNCIAS


GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1983.

LANDOWSKI, Eric. *Interações arriscadas*. 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

______. Sociossemiótica: uma teoria geral do sentido. Galaxia, São Paulo, n. 27, p. 10-20, jun. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/02.pdf>. Acesso em: 08-09-2015.

______. *Presenças do outro*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MENDES, Iba. A teoria do pensamento complexo de Edgar Morin. In: WALQUIL, Marcia Paul. Princípios da pesquisa científica em ambientes virtuais de aprendizagem: um olhar fundamentado no paradigma do pensamento complexo. 2008. Tese (de doutorado em educação). - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p. 18-30. Disponível em: <http://www.ibamendes.com/2011/03/teoria-do-pensamentocomplexo-de-edgar.html>. Acesso em: 15-09-2015. [O texto completo da tese está disponível em http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/13729].

MORIN, Edgar. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Petrópolis, 2000.

______. Introdução ao pensamento complexo. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. *Estesia e experiência do sentido*. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, vol. 8, n. 2, 12 p., 2010. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/3376/3099>. Acesso em: 15-09-2015.

SANTOS, Boaventura Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências*, n. 63, p. 237-280, 2002. Disponível em: <https://rccs.revues.org/pdf/1285> Acesso em: 30-07-2015.

SANTOS, Boaventura Sousa. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 2, n. 2, p. 46-71,1988. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v2n2/v2n2a07.pdf>. Acesso em: 07-09- 2015.

## SOBRE O ORGANIZADOR

**ADAYLSON WAGNER SOUSA DE VASCONCELOS** - Doutor em Letras, área de concentração Literatura, Teoria e Crítica, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2019). Mestre em Letras, área de concentração Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2015). Especialista em Prática Judicante pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB, 2017), em Ciências da Linguagem com Ênfase no Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2016), em Direito Civil-Constitucional pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2016) e em Direitos Humanos pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG, 2015). Aperfeiçoamento no Curso de Preparação à Magistratura pela Escola Superior da Magistratura da Paraíba (ESMAPB, 2016). Licenciado em Letras - Habilitação Português pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2013). Bacharel em Direito pelo Centro Universitário de João Pessoa (UNjPÊ, 2012). Foi Professor Substituto na Universidade Federal da Paraíba, Campus IV – Mamanguape (2016-2017). Atuou no ensino a distância na Universidade Federal da Paraíba (2013-2015), na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2017) e na Universidade Virtual do Estado de São Paulo (2018-2019). Advogado inscrito na Ordem dos Advogados do Brasil, Seccional Paraíba (OAB/PB). Desenvolve suas pesquisas acadêmicas nas áreas de Direito (direito canônico, direito constitucional, direito civil, direitos humanos e políticas públicas, direito e cultura), Literatura (religião, cultura, direito e literatura, literatura e direitos humanos, literatura e minorias, meio ambiente, ecocrítica, ecofeminismo, identidade nacional, escritura feminina, leitura feminista, literaturas de língua portuguesa, ensino de literatura), Linguística (gêneros textuais e ensino de língua portuguesa) e Educação (formação de professores). Parecerista *ad hoc* de revistas científicas nas áreas de Direito e Letras. Organizador de obras coletivas pela Atena Editora. Vinculado a grupos de pesquisa devidamente cadastrados no Diretório de Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Orcid: orcid.org/0000-0002-5472-8879. E-mail: <awsvasconcelos@gmail.com>.

# ÍNDICE REMISSIVO

# Letras:

## Representações, Construções e Textualidades

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

@atenaeditora

www.facebook.com/atenaeditora.com.br



Atena Editora

Ano 2021

# Letras:

## Representações, Construções e Textualidades

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

@atenaeditora

www.facebook.com/atenaeditora.com.br



Atena Editora

Ano 2021